Angelo Maria Ripellino

Majakovskij

e il teatro russo d'avanguardia

ISTITUTO UNIV. ORIENTALE
SEMINARIO di RUSSO
ISTIT. UNIV. ORIENTALE
N. Inv. 16544
BIBLIOTECA M. RIPA

1959 Giulio Einaudi editore

Indice

p. 15 *Prefazione*

17 I. Le avventure dei futuristi
52 II. Manichini a Pietroburgo
76 III. Verso la Terra Promessa
120 IV. L'epoca del costruttivismo
161 V. Storia d'una cimice
200 VI. I burocrati al bagno
219 VII. Majakovskij e il circo
231 VIII. Dai baracconi a Mejerchol'd
248 IX. Majakovskij e il cinema

279 *Indice dei nomi*

Elenco delle illustrazioni

1. Vladímir Vladímirovič Majakovskij in una fotografia di Aleksàndr Rodčenko (1924).
2. Kazimir Malevič, *Mattino in campagna dopo la pioggia* (1911).
3. Vladímir Majakovskij, *Ruletka* (Roulette, 1915).
4. Kazimir Malevič, scenografia per l'opera *Pobeda nad solncem* (Vittoria sul sole, 1913).
5. Lunačarskij, Leščenko e Majakovskij escono dalla sede del Comitato Cinematografico (1918).
6. Sergéj Ejzenštejn dinanzi al cartellone del suo spettacolo *Mudréc* (Il saggio, 1923).
7. Majakovskij e Pasternàk.
8. Un'inquadratura del film *Ne dlja deneg rodivšijsja* (Non nato per il denaro, 1918).
9. Lilja Brik e Majakovskij in una scena di *Zakòvannaja fil'moj* (Incatenata dal film, 1918).
10. Majakovskij nel film *Ne dlja deneg rodivšijsja.*
11. Manifesto di Majakovskij per il film *Ne dlja deneg rodivšijsja.*
12. Majakovskij nel film *Ne dlja deneg rodivšijsja.*
13-14. Majakovskij nel film *Bàryšnja i chuligàn* (La signorina e il teppista, 1918).
15. Costruzione di Ljubov' Popova per *Le Cocu magnifique* di Crommelynck messo in scena da Mejerchol'd nel 1922.
16. Esempio di « biomeccanica » nella messinscena de *Le Cocu magnifique.*

17. *Les* (La Foresta) di Ostrovskij nella regia di Mejerchol'd (1924).
18. *Gore umú* (Guai all'ingegno) di Griboèdov nella regia di Mejerchol'd (1928).
19. Majakovskij e Mejerchol'd alla prima lettura de *La cimice* (1928).
20. Il primo episodio de *La cimice* nella regia di Mejerchol'd (1929).
21. Prisypkin interpretato da Igor' Il'inskij (*La cimice*).
22. Alle prove de *La cimice*, il 25 gennaio 1929.
23. Prisypkin interpretato da Igor' Il'inskij (*La cimice*).
24. Maksím Štrauch nella parte di Pobedonosikov (*Il bagno*, regia di Mejerchol'd, 1930).
25. *Il bagno* (la pantomima del terzo atto).
26. Bozzetto di Aleksàndr Dejnéka per i costumi del *Bagno*.
27. *Il bagno* (scena del primo atto).
28. Cartellone dei Kukryniksy per la rappresentazione del *Bagno*.
29. Zinaida Rajch nel *Bagno*.
30. Vsevolod Mejerchol'd alle prove del *Bagno*.
31. Majakovskij al Piccolo teatro d'opera di Leningrado nel 1927.
32-34. *Il bagno* al Teatro della Satira di Mosca (regia di Petròv, Jutkevič e Pluček, 1953).
35-36. *La cimice* al Teatro della Satira di Mosca (regia di Pluček e Jutkevič, 1955).
37-38. *Il bagno* al Teatr Nowy di Lodź (11 dicembre 1954).
39-40. *La cimice* al Teatro D 34 di Praga (27 aprile 1956).
41-43. *Misterija-buff* al Teatro della Satira di Mosca (1957, regia di V. Pluček).

a colori

di fronte a p. 96. Un manifesto di Majakovskij per la ROSTA.
192. La copertina d'un numero della rivista « Nef » (1923).

A Italo Calvino

Questo libro vuol essere una difesa dell'avanguardia russa, che sino a qualche anno addietro fu il bersaglio dei critici benpensanti e degli ideologi austeri. Appassionati, non solo di quei movimenti coraggiosi e rinnovatori, ma del colore e del gusto dell'epoca, ci siamo forse smarriti talvolta nei particolari curiosi, negli episodi marginali. Rievocando le imprese dell'avanguardia, ci sentivamo come la giovane Maša che, nel racconto L'attore tragico *di Čechov, non poteva staccare gli occhi dalla scena nemmeno negli intervalli.*

L'epoca di Majakovskij ci offriva un inventario inesauribile di novità, di stranezze, di meraviglie. Per illuminarla nei suoi molteplici aspetti, noi abbiamo indugiato su quadri, su scuole pittoriche, su pellicole, su esperimenti registici, anche se divergevano dal tema, così come Ejzenštejn indugiò nel film Ottobre *su statue, dipinti, mobili, arredi del Palazzo d'Inverno, che pure non avevano molto in comune con l'argomento.*

Spesso il teatro ci servì di pretesto per discorrere delle altre arti, che vi confluivano come in un fervido estuario. Ci proponevamo di riscoprire tutti i fili che annodano l'opera di Majakovskij allo spettacolo e alla pittura di quegli anni, di sottolineare i legami e le affinità dell'avanguardia russa con quella europea, di liberare il poeta dalla soffocante corazza del realismo oleografico, di mettere in luce i pregi della sua creazione drammatica. Una figura come Prisypkin, l'eroe de La cimice, *è degna di stare, nel novero dei personaggi più originali del teatro moderno, accanto a Re Ubu di Jarry e al Signor Puntila di Brecht.*

Molte cose di quell'epoca sono forse invecchiate e appariranno già arcaiche come la locomotiva di Buster Keaton, ma quell'epoca vive in un clima di leggenda.

Desidero esprimere la mia gratitudine a Lilja Jur'evna Brik, a Vasilij Abgarovič Katanjan, a Valentin Nikolaevič Pluček, a Viktor Borisovič Šklovskij, che mi sono stati prodighi di notizie e di ricordi sulla vita e sull'opera del poeta. Ringrazio inoltre, per la larghezza con cui mi hanno fornito libri, ritagli, fotografie, materiali, Agnija Semënovna Ezerskaja, Irina Aleksandrovna Uspenskaja e tutto il personale della Biblioteca-Museo V. V. Majakovskij, Lidija Sergeevna Rokotjan e Nina Vasil'evna Grigorovič del Museo Teatrale A. A. Bachrušin. Abbiano il mio ringraziamento anche Georgij Samsonovič Brejtburd, Borís Michajlovič Ejchenbaum, Aleksàndr Vil'jamovič Fevral'skij, Leonid Nikolaevič Martynov, Borís Abràmovič Sluckij, Lev Aleksandrovič Veršinin, Kornelij Ljucianovič Zelinskij.

I. Le avventure dei futuristi

1.

Nella loro tendenza a far di Majakovskij un poeta erariale, uno scialbo campione accademico, alcuni critici russi s'affannano a separarlo dal futurismo, come se il futurismo fosse un nido di corvi, un'accolta di gente peccaminosa. Falsando una verità facilmente reperibile, costoro vorrebbero convincerci che Majakovskij riuscí a sottrarsi all'influsso malefico dei futuristi, come le eroine dei romanzi sentimentali scampavano ai loschi avventurieri. Uno dei piú tempestosi poeti della nostra epoca diventa nelle loro mani un compunto sacerdote del realismo, un tedioso seminarista capitato in una compagnia di ribaldi e beoni.

Ansiosi di agguagliare l'indagine critica a un voto di condotta e incapaci di penetrare la sostanza dell'arte moderna, questi censori ci ammanniscono un Majakovskij pedante e scolorito, tacendo le sue fragorose prodezze, le sue bizzarrie giovanili. Eppure il nostro poeta non desistette mai dal proclamarsi futurista e ancora per molti anni dopo la rivoluzione, esaltando in liriche e poemi le imprese del futurismo, manifestò l'orgoglio d'aver fatto parte di quel movimento. Nel poema *150* 000 000, ad esempio, si legge:

> Coi telai delle gambe divorando le miglia,
> con le gru delle braccia sgombrando le strade,
> i futuristi
> han disfatto il passato,
> gettando al vento i coriandoli d'una vieta cultura.
>
> (vv. 1560-64).

Fra i critici d'oggi è invalsa anche l'usanza di negare il legame che unì Majakovskij a Chlébnikov. Ma basta a smentirli ciò che lo stesso Majakovskij scrisse di Chlébnikov nel necrologio (1922): « Perché sia conservata una giusta prospettiva letteraria, ritengo mio dovere stampare nero su bianco a nome mio e, non ne dubito, a nome dei miei amici, i poeti Asèev, Burljúk, Kručënych, Kaménskij, Pasternàk, che lo abbiamo considerato e lo consideriamo uno dei nostri maestri in poesia e il piú generoso e il piú onesto dei cavalieri nella nostra lotta poetica ».

Questi esegeti zelanti dimenticano che, dopo l'epopea d'Ottobre, il futurismo fu favorito dal regime e quasi assunto a tendenza ufficiale. Il loro forzato disprezzo scaturisce d'altronde dal proposito di svilire la piú bella stagione delle arti e delle lettere russe di questo secolo a vantaggio dei bolsi prodotti d'un malinteso realismo.

Si ha tuttavia un bel negare che il grande incendio dell'avanguardia russa dopo la rivoluzione sia divampato dalla scintilla del futurismo. Chi sarà cosí ottuso da non accorgersi che il teatro di Mejerchol'd, di Ejzenštejn, del gruppo FEKS, la scuola filologica dei formalisti, il suprematismo, il costruttivismo e varie altre correnti di poesia e di pittura affondano le radici negli esperimenti futuristici? Ne risentono persino Esènin, in poemi immaginosi come *Kobyl'i korabli* [Navi di giumente, 1919] [1], o Mandel'štam, in liriche stralunate come *Našedšij podkovu* [Colui che ha rinvenuto un ferro di cavallo, 1923].

Anche la prosa di Jurij Oleša, per il risalto plastico degli oggetti, per le metafore squillanti, per le figure fonetiche (Tom Virlirli, Flammarion), prende l'avvio dal futurismo. E che dire del primo Zabolockij? Un quadretto come il seguente, intitolato *Dviženie* [Movimento, 1927], con la sua trovata finale ci riporta a certe invenzioni stroboscopiche dei pittori futuristi:

Siede il cocchiere come sul trono,
d'ovatta è fatta la corazza,
e la barba come in un'icona
pende, tintinnando di monete.
E il povero cavallo alza le mani,
ora si stiracchia come un gado,
ora di nuovo brillano otto zampe
sotto la sua pancia scintillante.

Quanto poi al luogo comune che il futurismo non s'innesti nella tradizione russa, occorre ricordare che Majakovskij risale per la sua eloquenza alle odi di Deržàvin, Chlébnikov alle « favole » mitologiche e ad altri generi del Settecento, e Pasternàk, nelle enumerazioni incalzanti e nelle immagini di sapore casalingo, ai poemi di Puškin.

2.

Il futurismo russo si articolò in due rami principali: l'egofuturismo e il cubofuturismo. Ci sbrigheremo del primo in poche parole [1].

Fondato da Igor' Severjànin nel novembre 1911, l'egofuturismo, come indica il prefisso, riprendeva logore formule decadenti. Severjànin, che Chlébnikov chiama in un taccuino « Igor' Usypljanin » (Igor' l'Ipnotizzatore) [2], scriveva liriche leziose, infarcite di sonanti vocaboli stranieri, di espressioni del « beau monde », di termini da profumiere.

Nelle sue pagine par di ritrovare gli spropositi della provinciale signora Kurdjukova, che nel famoso poema umoristico di Ivàn Mjàtlev narra le proprie impressioni europee in un ridicolo miscuglio di russo e francese. Ci si può fare un'idea dell'« ambiente » verbale di Severjànin, leggendo questa quartina:

L'orchestromelodia fluttuava rosea
sopra il velluto bianco del foyer.
La contessa con grazia di libellula
masticava chocolat Cailler [3].

1 Ci sembra significativo il fatto che il poema *Kobyl'i korabli* sia apparso per la prima volta nell'almanacco *Charčevnja zor'* [La taverna delle albe, 1920] accanto a liriche di Chlébnikov.

1 Per piú ampie notizie rimandiamo il lettore al nostro volume *Poesia russa del Novecento*, Parma 1954.

2 *Sobranie proizvedenij*, V, Leningrado 1933, p. 267.

3 *Na prem'ere* [Alla prima, 1911] in *Ananasy v šampanskom* [Ananassi nello champagne, 1915].

Con vena scorrevole, stemperando in ariette banali la romanza zigana di Blok, Severjànin cantò le alcove e i « boudoirs » delle dame, i suoi amori da operetta, le movenze voluttuose dell'« habanera », le passeggiate furtive nelle prime automobili. « Vivandiera della poesia russa » secondo la definizione di Majakovskij [1], egli manipolava le parole come ingredienti d'una cucina raffinata, traendone pasticci floreali come « gelato di lilla » e « boa di crisantemi ».

Aveva ben poco in comune col futurismo, e la sua cultura poetica s'era incagliata nelle secche dell'ultimo Ottocento. Le palpebre gonfie, gli occhi torbidi, odoroso di « crème de violette », dinanzi a legioni di deliranti ammiratrici intonava con accento nasale le proprie poesie su motivi di Thomas e Massenet [2]. Le numerose raccolte di Severjànin rifriggono sino alla nausea, in mille varianti, un angusto repertorio di temi fatui e pretenziosi, di storielle da romanzetto d'appendice, eppure i suoi versi posseggono una musicalità suggestiva, ipnotica, specialmente quando egli vuol rendere l'elastico ritmo delle carrozze, dei primi « landò a motore ». Ciò spiega perché Severjànin abbia esercitato un vivissimo influsso sui poeti del proprio tempo, persino su Pasternàk. E lo stesso Majakovskij, che non si stancò mai di schernirlo, conosceva molte sue strofe a memoria [3], come se ne apprezzasse la spoglia sonora, ridendo del contenuto.

I cubofuturisti comparvero nell'aprile 1910 con l'almanacco *Sadòk sudéj* [Il vivaio dei giudici], redatto da Velimir Chlébnikov, Davíd e Nikolàj Burljúk, Vasilij Kaménskij, Elena Gurò. In principio il gruppo si chiamò « Gileja », dall'antico nome della regione intorno a Chersòn, dove vivevano i fratelli Burljúk. Questo nome classico, che evoca una sconfinata distesa brulicante di greggi e di tumuli scitici, battuta dai venti del Ponto Eusino [4], s'addiceva in pieno alle cadenze epiche della poesia di Chlébnikov. Cosí, sin dall'inizio, i cubofuturisti, che Chlébnikov volle ribattezzare con parola russa « budetljane » (da « budu », futuro di « byt' » = essere), palesarono il loro amore per le civiltà remote, per le vicende mitologiche.

1 Nell'articolo *Poezovečer Igorja Severjanina* (1914).
2 Cfr. Benedikt Livšic, *Polutoraglazyj strelec*, Leningrado 1933, pp. 192-97.
3 Cfr. Lilja Brik, *Čužie stichi*, in « Znamja », 1940, 3.
4 Cfr. Livšic, *op. cit.*, pp. 29-33.

Il catalogo degli eroi di questo movimento s'apre con Davíd Burljúk, quadrato e monocolo « padre del futurismo proletario russo », come egli stesso s'è definito [1], indole tumultuosa e impulsiva, organizzatore infaticabile, sempre in cerca di nuovi talenti, di geni da scoprire. Egli era, per dirla con Asèev, un « miscuglio di strano gusto e d'una sorta di magma di astri non ancora spenti » [2].

Vasilij Kaménskij, gioviale e fanciullesco, aveva conseguito nel 1909 il brevetto di aviatore pilota. Con la stessa fantasia con cui componeva i suoi bizzarri « poemi in cemento armato » (« železobetònnye poemy »), costruí nel 1913 il primo « glisseur » russo, detto « Russkij aerochod ».

Bislacco, lacero, squattrinato, Chlébnikov trascorse gran parte della sua vita vagando per la Russia. Per l'abitudine di stare ritto su un piede ricordava un grande uccello di palude. Il suo volto pensoso era simile a quello del Cristo nel deserto dipinto da Kramskòj. Coperto di stracci o d'un liso cappotto militare, scriveva i propri versi su un libro mastro e sovente usava la fodera del berretto come taccuino [3].

Sull'esistenza sbandata, prodiga, inerme di Chlébnikov corrono piú aneddoti che sulle avventure di bettola dello scrittore boemo Jaroslav Hašek. Desideroso di conoscere l'Asia sognata sin dall'infanzia, scese in Persia con le truppe rosse dopo la rivoluzione. E nei suoi vagabondaggi persiani si nutrí di quello che il mare abbandonava sulla riva. Lo chiamavano « dèrvis russo ». A Enzeli, avviluppatosi in un sacco, vendette camicia e calzoni per comprarsi da mangiare ma, incontrata una povera, le diede tutto il denaro che aveva guadagnato. La leggenda vuole che nei suoi ultimi giorni egli indossasse una pesante pelliccia campestre

1 Davíd Burljúk, *Entelechizm: k 20-tiletiju futurizma-iskusstva proletariata (1909-30)*, New York 1930.
2 Nel poema *Majakovskij načinaetsja* [Majakovskij comincia, 1939].
3 Cfr. V. Marrov, *O Chlebnikove: popytka apologii i soprotivlenija*, in « Grani », 1954, 22, e Kornelij Zelinskij, *Derviš russkoj poezii*, nel saggio *Na velikom rubeže*, in « Znamja », 1957, 10-12.

sul corpo nudo. Ha scritto Majakovskij: « In Chlébnikov, che ebbe di rado non foss'altro che un paio di proprie brache (per non parlare delle razioni), il disinteresse assumeva un carattere di vera abnegazione, di martirio per l'idea poetica » [1].

Questo suo viver di sogni, questa sua purezza e indifferenza per le cose pratiche negli anni terribili della rivoluzione gli crearono un'aureola romantica. « Viaggiatore incantato della poesia russa » secondo le parole di Kornelij Zelinskij, egli spaziava come un sonnambulo per la contrada sconvolta e immiserita, respirando aria di libertà, di tempesta contadina, senza paura della fame e del freddo.

Chlébnikov concepí tutta una serie di utopie e di invenzioni, non meno strane di quelle degli accademici di Lagado nei *Viaggi di Gulliver*. Lavorò alla creazione d'un linguaggio universale e alla ricerca di corrispondenze numeriche fra gli avvenimenti storici; suggerí di introdurre le scimmie nella famiglia dell'uomo, donando loro diritti di cittadinanza; propose di riservare l'Islanda ad unico luogo di guerra e di risolvere il problema dell'alimentazione, facendo bollire laghi colmi di pesci e trasportando poi questa zuppa, congelata, in diversi punti della terra. Vagheggiò la trasmissione di mostre d'arte a distanza e la costruzione d'una ferrovia circum-Imalaia con prolungamenti a Suez e alla penisola di Malacca; si prefisse di costituire una società di 317 « Presidenti del Globo Terrestre » e, precorrendo i progetti dei costruttivisti, immaginò gli edifici del futuro come grandi libri di vetro. Le strampalate chimere di Chlébnikov servirono di incentivo al fervore utopistico che anima i poemi e le commedie di Majakovskij.

Il debutto di Majakovskij sulla scena della poesia russa diede vigore e irruenza al gruppo dei « budetljane ». Vladímir Vladímirovič era nato il 7 luglio 1893 da un ispettore forestale nel villaggio georgiano di Bagdadi, non lungi dall'antica città di Kutaísi, nella casetta Kučuchidze, sulle rive del fiume Chànis-cchàli. La sua statura gigantesca sembrava modellata sull'altezza delle montagne caucasiche. Lui stesso soleva raffigurarsi come una giraffa nei disegni che improvvisava col bocchino intinto nell'inchiostro.

[1] *V. V. Chlébnikov*, in *Polnoe sobranie sočinenij*, XII, Mosca 1937, p. 39.

Nel 1906, dopo la morte del padre, s'era trasferito a Mosca con la madre e le sorelle Ol'ga e Ljudmila. A soli quattordici anni s'iscrisse al partito bolscevico, finendo tre volte in carcere per attività clandestina. Poi, abbandonato il lavoro politico, si dedicò alle arti figurative: nell'agosto 1911 fu ammesso all'Istituto di pittura, scultura e architettura, dove conobbe Davíd Burljúk.

Nell'autobiografia Majakovskij ricorda la notte del 4 febbraio 1912 come una data fondamentale per la storia del cubofuturismo:

> Il Blagorodnoe sobranie. Un concerto. Rachmàninov. *L'isola dei morti*. Scappai via dall'insopportabile noia melodicizzata. Un minuto dopo anche Burljúk. Scoppiammo a ridere l'uno in faccia all'altro. Ce ne andammo a gironzolare insieme...
>
> Memorabile notte. Dalla noia di Rachmàninov si passò a quella dell'Istituto, da questa a tutta la noia classica. In Davíd era lo sdegno d'un maestro che aveva superato i contemporanei, in me il pathos d'un socialista convinto che il vecchiume sarebbe ineluttabilmente crollato. Nacque il futurismo russo [1].

Lo stesso anno, una notte d'autunno, sul viale Sretenskij, Majakovskij recitò alcuni suoi versi a Burljúk, dicendoli d'un conoscente:

> Davíd si fermò. E dopo avermi osservato, ruggí: « Ma questi li avete scritti voi! Ma voi siete un poeta geniale! » L'immeritata attribuzione di un epiteto cosí grandioso mi riempí di gioia. Mi tuffai tutto nei versi. Quella sera in un modo completamente inatteso io divenni poeta [2].

Burljúk cominciò a presentarlo agli amici come il « famoso poeta Majakovskij » e a dargli cinquanta copeche al giorno, perché potesse scrivere senza inquietudini. Sullo scorcio del 1912, nell'almanacco *Pošče-čina obščestvennomu vkusu* [Schiaffo al gusto del pubblico], Majakovskij, Chlébnikov, Burljúk e Alekséj Kručënych presentarono il manifesto del cubofuturismo, che esortava a respingere Puškin, Dostoevskij, Tol-

[1] *Ja sam*, in *Polnoe sobranie sočinenij*, I, Mosca 1955, p. 19.
[2] Ivi, p. 20.

stòj e tutto il passato, proclamando il diritto dei poeti ad « aumentare il volume del vocabolario con parole arbitrarie e derivate ».

Seguirono altri almanacchi: *Sadòk sudéj II* [Il vivaio dei giudici II, 1913], *Trèbnik Troìch* [Il Messale dei Tre, 1913], *Dòchlaja lunà* [La luna crepata, 1913], *Rykajuščij Parnas* [Il Parnaso rugghiante, 1914], *Molokò kobylic* [Latte di giumente, 1914], mentre le file del cubofuturismo si infoltivano di nuove figure affascinanti, come Nikolàj Asèev e Borís Pasternàk.

3.

Ma qui ci interessa soprattutto rilevare gli elementi che davano alle imprese dei cubofuturisti un continuo carattere di spettacolo eccentrico. Nell'articolo *I nam mjasa!* [Della carne anche a noi!, 1914] Majakovskij scrive: « Il futurismo è per noi, giovani poeti, la cappa rossa del torero ». Per scompigliare il buon senso dei borghesi, essi si vestirono infatti di panni sgargianti, si acconciarono in fogge eteròclite, quasi a confermare le teorie di Evrèinov sulla necessità di render teatrale la vita.

Quanto a Chlébnikov, egli non ebbe nemmeno bisogno di crearsi una « maschera ». La sua giornata terrena fu simile a quella di un attore girovago, d'un tragico di provincia. Portava i brandelli dei suoi manoscritti nella federa d'un cuscino, come l'attore Nesčastlivcev, che nel dramma *Les* [La Foresta] di Ostrovskij si trascina dietro in una sorta di zaino tutte le proprie cose: un abito che gli ha cucito un Ebreo di Poltava, un cappello a staio, due parrucche, una pistola vinta in giuoco a un Circasso di Pjatigòrsk, un costume d'Amleto acquistato a Kišinëv in cambio d'un frac (atto II, scena II).

Nell'effigiare, in *Zàvist'* [Invidia], lo strambo sognatore Ivàn Babičev che s'aggira per i vicoli di Mosca in bombetta, recando un grande guanciale dalla federa gialla, Oleša si sarà ricordato del cuscino di Chlébnikov.

Nonostante la bizzarria appariscente della sua vita, Chlébnikov schi-

vava con timidezza le esibizioni e le chiassate. Di rado gli amici riuscivano a farlo salire su una tribuna o su un paleoscenico. D'altronde, nel recitare i suoi versi al cospetto del pubblico, s'interrompeva sul piú bello con un « eccètera », rifiutandosi di continuare. O se ne stava, passivo e sperduto, in un angolo della ribalta, come durante la cerimonia buffonesca che gli immaginisti Esènin e Mariengof organizzarono al teatro di Char'kov il 19 aprile 1920 per consacrarlo « Presidente del Globo Terrestre » [1].

Se Chlébnikov fuggiva la folla come un uccello spaventato, gli altri cubofuturisti si sentivano invece a loro agio in mezzo a un pubblico urlante e inasprito. Davíd Burljúk stuzzicava i benpensanti, passeggiando per Mosca con le guance dipinte, l'occhialino, il cilindro, e con panciotti vistosi sul ventre massiccio. Il poeta Benedikt Livšic aveva scelto a ornamento la gorgiera increspata di Pierrot. Larionov e la Gončarova andavano a spasso col viso impiastrato di arabeschi.

Majakovskij indossò per molti anni una blusa di fustagno giallo arancione dalle larghe strisce nere, simile insieme a una giubba da fantino e al camiciotto degli operai parigini nell'epoca del naturalismo. Il suo colore ricordava le gialle azalee che splendevano al sole sui monti di Bagdadi e le tende, le stoffe, gli addobbi georgiani. « Il giallo – ha scritto Ljudmila Majakovskaja – fu sin dall'infanzia il nostro colore preferito: simboleggiava per noi la Georgia assolata » [2].

Dell'origine di questa blusa Majakovskij racconta:

> È un modo provato ornarsi di cravatta. Non c'erano soldi. Presi a mia sorella un pezzo di nastro giallo. Me lo avvolsi al collo. Furore. Dunque la cosa piú cospicua e piú bella nell'uomo è la cravatta. Evidentemente, se aumenti la cravatta, aumenta anche il furore. E poiché le dimensioni delle cravatte sono limitate, io ricorsi a un'astuzia: feci della cravatta una camicia e della camicia una cravatta. Effetto irresistibile [3].

1 Cfr. A. Mariengof, *Roman bez vran'ja*, Leningrado 1927, pp. 79-82.
2 L. V. Majakovskaja, *Perečitoe*, Tbilisi 1957, p. 91.
3 *Ja sam* cit., p. 21.

Vasilij Kaménskij cosí rievoca nelle sue memorie la prima apparizione in pubblico dei cubofuturisti camuffati:

Burljúk aveva una finanziera dal bavero guarnito con stracci variopinti, un gilè giallo dai bottoncini d'argento e il cilindro.

Il mio abito parigino di color cacao era guarnito con broccato d'oro. Anch'io avevo in testa il cilindro.

Con la matita del trucco Majakovskij disegnò sulla mia fronte un aeroplano e su una guancia di Burljúk un cagnolino dalla coda ritta.

Avevamo un aspetto da mascherata, straordinariamente pittoresco...

Alle dodici in punto, ciascuno con un méstolo di legno all'occhiello, ci presentammo sul Kuzneckij most.

Incedendo lentamente, con assoluta serietà, cominciammo di colpo a recitare, uno alla volta, i nostri versi.

Rigidi, austeri. Senza sorriso [1].

La gente li tenne per cavallerizzi di circo o per campioni di lotta francese o addirittura per indiani d'America. Cosí agghindati, riapparivano ogni giorno nella Tverskàja o sul Kuzneckij, nei cabarets e nei teatri, destando stupore, ilarità, trambusto.

Siffatti travestimenti del resto non sono rari negli annali dell'avanguardia: si pensi ai dadaisti o ai pittori del Bauhaus che, spregiando gli indumenti consueti, adottarono per qualche tempo una loro uniforme, la « Bauhaus-Tracht », costituita da una casacca alla russa e da calzoni ad imbuto, che li rendevano simili alle figure del *Triadisches Ballett* di Schlemmer [2].

Dalla blusa gialla Majakovskij traeva una sua singolare eleganza. E se alla garrula blusa gli accadeva di aggiungere il cappotto e il cilindro luccicante, non era poi troppo diverso dal « re dello schermo » Max Linder, che nel novembre 1913 si esibí a Pietroburgo nel numero *Amore e Tango* [3]. Questo costume d'altronde tornava a pennello alle pose melodrammatiche di tracotante e di scandalista che egli assumeva a quell'epoca:

1 Vasilij Kaménskij, *Zizn' s Majakovskim*, Mosca 1940, pp. 20-21.
2 Cfr. Lothar Schreyer, *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus*, Monaco 1956, pp. 193-94.
3 Cfr. Livšic, *op. cit.*, pp. 179-80.

Io sono un impudente, il cui supremo diletto è di irrompere con la blusa gialla in un consesso di persone che nobilmente conservano sotto dignitose finanziere, marsine e giacche la modestia e il decoro.

Io sono un cinico cui basta un solo sguardo, perché sull'abito di quelli che ha guardato rimangano a lungo macchie di grasso grandi suppergiú quanto un piatto da dolci.

Io sono un cocchiere che val la pena di ammettere a un ricevimento, perché le parolacce del suo mestiere poco acconcio alla dialettica dei salotti avvolgano l'aria come colpi di asce pesanti.

Io sono uno strillone che giorno per giorno sfoglia febbrilmente i giornali nella speranza di trovarvi il proprio nome... [1].

La smisurata insolenza in Majakovskij s'accorda sempre con una vitalità esuberante, con una pugnace gagliardia, come se il mestiere di poeta fosse una continua prova di forza. « D'ora in poi — egli dice nell'articolo *Teper' k Amerikam!* [E adesso alla scoperta delle Americhe!, 1914] — vi mostreremo quotidianamente che sotto le gialle bluse da pagliacci erano corpi di atleti robusti... »

Dalle testimonianze dei contemporanei la sua figura vien fuori difatti come un impasto di atletico e di clownesco. Kornéj Čukovskij lo definisce: « Isaia dalla maschera d'apache » [2] e Bagrickij: « uro inferocito dal cilindro splendente », « sportsman universale dall'abito ranciato », « divino sibarita dal corpo di bronzo », « condottiero di città che latrano rabbiosamente al Sole » [3]. Ad Asèev appare come un « enorme, caparbio Sansone rasato » [4]. Per Marina Cvetàeva è invece un « arcangelo carrettiere » [5] e per il lirico boemo Vítězslav Nezval un « atleta dall'agilità di antilope » [6].

Nelle fotografie e nei versi del periodo futuristico Majakovskij ostenta la smorfia di un « apache », di un teppista-gentiluomo che scenda a

1 Nell'articolo O *raznych Majakovskich* [Dei diversi Majakovskie, 1915].
2 K. I. Čukovskij, *Futuristy*, Pietrogrado 1922, p. 71.
3 Nella poesia *Gimn Majakovskomu* [Inno a Majakovskij, 1915].
4 Nel poema *Majakovskij načinaetsja*, già citato.
5 Nella poesia *Vladimiru Majakovskomu* [A Vladímir Majakovskij, settembre 1921] della raccolta *Remeslò* [Il mestiere, 1923].
6 Nella poesia *Majakovský v Praze* [Majakovskij a Praga] della raccolta *Skleněný havelok* [La mantellina di vetro, 1932]. Cfr. anche V. Nezval, *Moderní poesie*, Praga 1958, pp. 34-42.

contesa coi potenti, per difendere i miserabili e gli afflitti. Col suo atteggiamento protervo, con la sua blusa a strisce egli sembra arieggiare gli eroi sprezzanti e tenebrosi delle pellicole a episodi, dei cinedrammi d'allora. Noi siamo convinti che la « maschera » di Majakovskij futurista si sia formata sotto l'influsso del cinema.

4.

I « budetljane » avevano dunque il gusto dell'esibizione teatrale. La storia di questo movimento è infatti un séguito di serate esilaranti, di chiassosi dibattiti, di recite culminate in tafferugli. Il teatro dei cubofuturisti non va cercato soltanto nei testi drammatici, ma anche nei loro spettacoli tramati di stravaganze, di schiamazzi, di battibecchi col pubblico.

Ricorderemo ad esempio la « Prima serata in Russia dei creatori di parole », che si tenne a Mosca il 13 ottobre 1913 [1]. Sullo sfondo di schermi dipinti da Lev Žegin, Kazimir Malevič, Vasilij Čekrygin, Davíd Burljúk, il poeta Kručënych balbettò una sua tirata sconnessa, schizzando un bicchiere di tè caldo sulle prime file, Nikolàj Burljúk lesse una lezione del fratello Davíd (che era assente) dal titolo *Doiteli iznurënnych žab* [Mungitori di rospi estenuati] e Majakovskij pronunziò la conferenza *Perčatka* [Il guanto], un « guanto » di sei dita, che riassumono come attrazioni di circo tutti i suoi motivi di quel tempo:

1) Il gusto corrente e le leve del linguaggio.
2) Aspetti delle città nelle pupille dei creatori di parole.
3) Berceuse eseguita da un'orchestra di grondaie.
4) Egiziani e Greci che carezzano gatte nere secche [2].

[1] Cfr. Livšic, *op. cit.*, pp. 168-74; Kaménskij, *op. cit.*, pp. 25-26; e V. Katanjan, *Majakovskij: Literaturnaja chronika* (3ª edizione), Mosca 1956, p. 52.

[2] La spiegazione di questa trovata si legge nell'articolo di Majakovskij, *Bez belych flagov* [Senza bandiere bianche, 1914]: « Carezzando gatte nere secche, Egiziani e Greci potevano anch'essi procurarsi la scintilla elettrica, ma non a loro noi innalziamo un canto di gloria, bensí a quelli che

5) Grinze di grasso nelle poltrone.
6) Variopinti brandelli delle nostre anime.

Non meno curiosa fu la serata del 19 ottobre 1913 per l'apertura del cabaret futuristico « Ròzovyj fonàr' » [Il lampione rosa] a Mosca, durante la quale Majakovskij disse i versi pungenti di *Nàte!* [Eccovi!], esasperando gli spettatori borghesi [1], o quella dell'11 febbraio 1915 al cabaret « Brodjačaja sobaka » [Il cane randagio] di Pietrogrado, in cui suscitò strepito e proteste con la mordace poesia *Vam!* [A voi!], che bollava a fuoco gli speculatori di guerra [2].

Dal dicembre 1913 al marzo 1914 Majakovskij, Kaménskij e Davíd Burljúk compirono una lunga tournée, recitando versi e tenendo conferenze con proiezioni [3]. Char'kov, Sinferopoli, Kerč, Odessa, Kišnëv, Nikolaev, Kazàn', Saràtov, Tiflís ed altre città di provincia poterono cosí conoscere gli animosi futuristi, di cui la stampa di Mosca e Pietroburgo narrava storie inaudite.

Severjànin, che s'era unito a loro in Crimea col suo imitatore Vadim Bajan, accapigliatosi con Majakovskij, abbandonò subito la brigata. Questo litigio rese ancora piú acre il vecchio contrasto fra i due poeti: Severjànin attaccò Majakovskij e Burljúk in due poesie della raccolta *Victoria Regia* (1915), e Majakovskij irrise il suo rivale in un passo del poema *Oblako v štanach* [La nuvola in calzoni]:

Come osate chiamarvi poeta
e, mediocre, squittire come una quaglia?
Oggi
bisogna
a mo' di frangicapo
conficcarsi nel cranio del mondo!

(vv. 404-9).

diedero occhi brillanti alle teste impiccate dei lampioni e infusero la forza di mille braccia negli archetti ronzanti dei tram ». Ritroveremo lo stesso motivo nel primo lavoro drammatico del poeta.

[1] Cfr. Katanjan, *op. cit.*, pp. 52-53.

[2] Cfr. Kaménskij, *op. cit.*, pp. 148-51, e Katanjan, *op. cit.*, pp. 72-74.

[3] Cfr. N. Chardžiev, *Turne kubo-futuristov 1913-14 gg.*, in *Majakovskij: Materialy i issledovanija*, Mosca 1940, e Katanjan, *op. cit.*, p. 58.

5.

All'inizio del 1914, mentre Majakovskij e i suoi amici continuavano la loro tournée, giunse in Russia Marinetti [1]. Egli tenne tre conferenze a Mosca (27 e 28 gennaio, 13 febbraio) e due a Pietroburgo (1° e 4 febbraio). Qualche giorno prima del suo arrivo, il pittore Michail Larionov dichiarò a un quotidiano di Mosca che bisognava accoglierlo con uova marce, perché aveva tradito i principî da lui stesso promulgati.

I « budetljane » erano gelosi della propria indipendenza. E in realtà, se si esclude forse l'influsso di certi quadri di Boccioni, come *Forze di una strada*, sulle liriche in cui Majakovskij disegna sghembi e convulsi spaccati di città moderne, vi sono, in poesia e in pittura, scarse analogie di rilievo tra il futurismo russo e quello italiano. Tutta intessuta di motivi primordiali e asiatici e immersa sempre in un clima di paganesimo slavo, la scrittura di Chlébnikov e di Kaménskij è in aperto contrasto con le pagine dei nostri futuristi. Gli scavi accaniti nei cunicoli del linguaggio, l'avversione per la guerra e per le ubbie imperialistiche, l'accento di rivolta sociale e il colorismo sfacciato delle immagini davano un carattere del tutto originale alla creazione dei cubofuturisti. Le formule crepitanti di Marinetti non trovarono seguaci fra i poeti russi, mentre i suoi manifesti sul teatro ebbero grandissimo credito fra i registi d'avanguardia dopo la rivoluzione.

Quando Marinetti arrivò a Mosca, ben pochi futuristi gli resero omaggio: alla stazione c'era solo Šeršenevič, piú tardi caposcuola dell'immaginismo. Venuto in Russia come un generale in visita a un avamposto remoto, con la certezza di incontrarvi schiere di accòliti, egli non ebbe contatti con quel drappello riottoso, ma fu travolto dalla folla entusiastica e ammanierata dei ricevimenti e dei banchetti, che s'appassionava dei suoi gesti oratorî, del suo ingegno polemico, senza prestar fede alcuna ai ritornelli del futurismo.

A Pietroburgo Chlébnikov e Livšic, inviperiti contro il gran mondo

[1] Cfr. Livšic, *op. cit.*, pp. 211-33, e Kaménskij, *op. cit.*, pp. 112-18.

che gli tributava enfatici onori, redassero un orgoglioso proclama, per riaffermare l'assoluta autonomia del loro movimento:

> Oggi altri indigeni e la colonia italiana sulla Nevà per considerazioni personali cadono ai piedi di Marinetti, tradendo il primo passo dell'arte russa sulla via della libertà e dell'onore, e costringono l'Asia a chinare il suo nobile collo sotto il giogo dell'Europa.
>
> Coloro che non desiderano sottomettersi saranno placidi osservatori dell'oscura impresa, come nei giorni ignominiosi di Verhaeren e Max Linder [1].
>
> Gli uomini di volontà sono rimasti in disparte. Essi rammentano la legge dell'ospitalità, ma il loro arco è teso, e la fronte corrugata.
>
> Straniero, ricorda in che paese sei giunto.
>
> I merletti del servilismo sui montoni dell'ospitalità [2].

La sera del 1° febbraio, mentre Marinetti si accingeva a parlare, Chlébnikov irruppe, pallido e ansante, nella sala gremita e si diede a distribuire in gran fretta la dichiarazione, ma il pittore Nikolàj Kul'bin, che aveva organizzato la conferenza, gli saltò addosso furente, strappando i volantini.

A Mosca, il 13 febbraio, alla « Società di libera estetica », Marinetti, che nella fantasia di Chlébnikov s'era trasformato in una sorta di Čičikov contrabbandiere, tacciò di selvaggi i cubofuturisti, fornendo cosí nuovi appigli alle ingiurie dei detrattori.

Burljúk e Majakovskij, tornati a Mosca per qualche giorno, intervennero alla conferenza e tentarono di prender la parola, ma ne furono impediti col pretesto che bisognava esprimersi in francese. Quella sera Burljúk ostentava « una redingote da cantore del Sínodo e l'occhialino; il suo viso era dipinto a inchiostro di China: sulla guancia sinistra il profilo d'un cammello, opera di Sar'jan, e sulla destra misteriosi segni cabalistici, simili a onischi » [3].

[1] Verhaeren era stato in Russia poco dopo Max Linder, nel novembre 1913. Cfr. Livšic, *op. cit.*, pp. 180-83.

[2] Questa frase è una reminiscenza di quel punto delle *Anime Morte* in cui Gogol', narrando degli intrighi di Čičikov come funzionario di dogana, accenna al contrabbando attraverso la frontiera di merletti di Fiandra nascosti nelle pellicce dei montoni (parte I, cap. XI).

[3] Kaménskij, *op. cit.*, p. 116.

La polemica con Marinetti, i travestimenti, gli spettacoli accrebbero la popolarità del futurismo, che in breve divenne il bersaglio preferito dei giornali umoristici e penetrò nella letteratura d'appendice e nel cinema. Fiorirono decine di imitatori provinciali ed apparve persino un « futurista della vita », il Maciste russo V. Gol'cšmidt, atleta e nuotatore dal dinamismo muscolare degno d'un quadro di Boccioni.

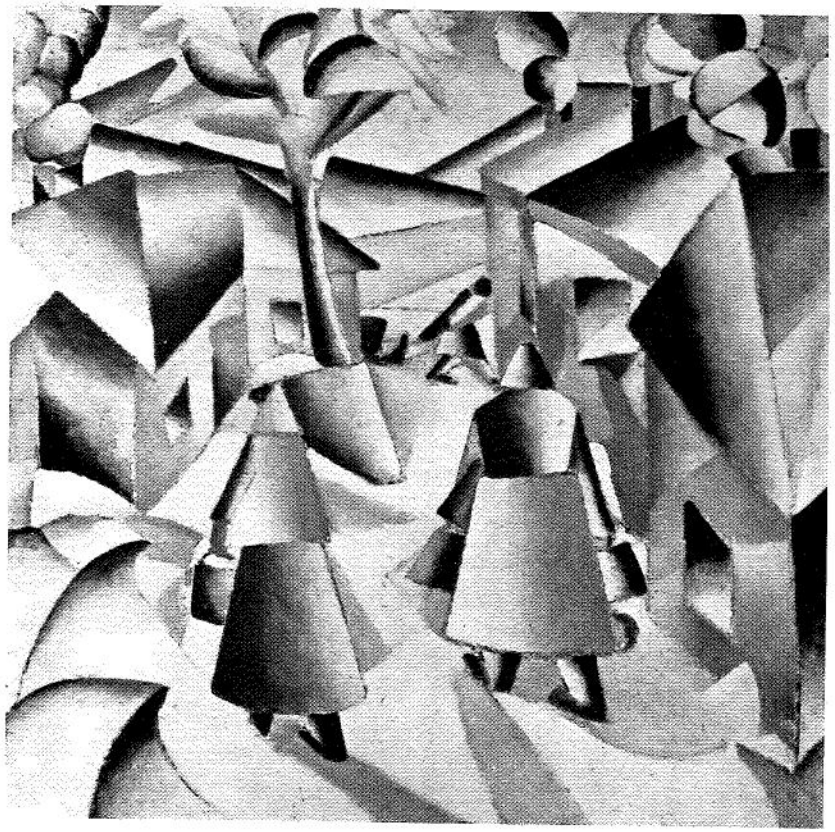
« Il futurista della vita – scrive Kaménskij – era in realtà disperatamente audace. Si gettava, ad esempio, in mare a capofitto, a mo' di rondine, da un'altissima rupe, gridando: Viva Vladímir Majakovskij! » [1]. Come gli altri futuristi, anche lui si mostrò sullo schermo, sfoggiando nella mediocre pellicola *Knjažnà Larisa* [La principessina Larisa, 1917] [2] le vigorose « linee-forze » dei suoi bicipiti.

6.

Le arlecchinate, le conferenze e i dibattiti posero in risalto le doti drammatiche di Majakovskij. Egli dominava il pubblico con la sua altezza sperticata, l'ardore dei gesti e il tonante metallo della voce.

Rievocandone le serate al cabaret « Brodjačaja sobaka » di Pietroburgo, Mgebrov annota: « La pesante, enorme figura di Majakovskij incuteva allora soggezione a tutti; egli pronunziava i suoi versi con una voce di cui molti avevano paura, tanto era simile all'antica tromba di Gerico » [3]. E Pasternàk, in *Ochrànnaja gràmota* [Il salvacondotto, 1931, p. 96], descrivendone le virtú vocali e mimiche: « Quella *e* rovesciata [4] che sostituiva la *a*, ondulando come una lamiera la sua dizione, era un tratto da attore... Invece di dare interpretazioni staccate, egli recitava tutto il suo repertorio in una volta; anziché impersonare le parti, arrischiava la vita ».

[1] Kaménskij, *op. cit.*, p. 186.
[2] Cfr. Ven. Višnevskij, *Chudožestwennye fil'my dorevoljucionnoj Rossii*, Mosca 1945, p. 130 (n. 1575).
[3] A. A. Mgebrov, *Žizn' v teatre*, II, Mosca-Leningrado 1932, p. 238.
[4] La « *e* rovesciata » (« *e* oboròtnoe ») è una lettera dell'alfabeto russo.

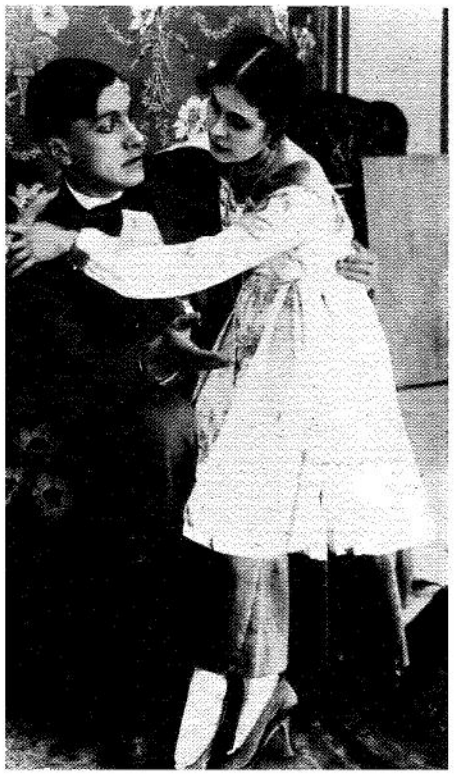


2. Kazimir Malevič,
Mattino in campagna dopo la pioggia (1911).

3. Vladímir Majakovskij,
Ruletka (Roulette, 1915).

8. Un'inquadratura
del Caffè dei poeti a Mosca
nel film *Ne dlja deneg rodivšijsja*
(Non nato per il denaro, 1918).
In piedi Davíd Burljúk e Majakovskij.

10. Majakovskij nel film
Ne dlja deneg rodivšijsja
(Non nato per il denaro, 1918).



9. Lilja Brik (la ballerina)
e Majakovskij (il pittore)
in una scena di *Zakòvannaja fil'moj*
(Incatenata dal film, 1918).

Le sue apparizioni erano sempre spettacoli. Come un attore all'improvviso, egli attaccava con la platea dispute scintillanti di motti e di bisticci. Ogni serata assumeva per lui il carattere d'una sfida al pubblico e al cosmo, ma insieme quello d'un patimento, d'un delirio. Nella sua brama di iperboli egli accoglieva l'urlío e le contumelie degli spettatori come le frecce d'un supplizio, come i chiodi d'una crocifissione:

> Ciò mi fece salire sui Golgota degli auditori
> di Pietrogrado, di Mosca, di Odessa, di Kiev
> e non vi fu uno solo
> il quale
> non gridasse:
> « Crocifiggi,
> crocifiggilo! » [1].

La sua stessa poesia, nell'alternarsi del tragico e del burlesco, nella ricerca di effetti, nei dialoghi coi personaggi, nell'intreccio di gesti, domande, esclamazioni, palesa una forte sostanza drammatica. Chi volesse ricomporre il ritratto d'attore di Majakovskij, ne troverebbe i particolari nei versi che parlano della sua voce cavernosa:

> Io mi cucirò neri calzoni
> del velluto della mia voce.
> E una gialla blusa di tre tese di tramonto [2].

o alludono alla possanza ingombrante della sua figura smisurata:

> In quale notte
> delirante,
> malaticcia,
> da quali Golia fui concepito,
> così grande
> e così inutile? [3].

1 *Oblako v štanach*, vv. 329-35.
2 *Kofta fata* [La blusa del bellimbusto], vv. 1-3.
3 *Sebe, ljubimomu, posvjaščaet eti stroki avtor* [All'amato se stesso dedica queste righe l'autore], vv. 52-57.

Facendo riscontro alla statura del poeta, nella poesia di Majakovskij ogni cosa si dilata a proporzioni madornali. « Non c'è granellino di polvere — afferma Čukovskij — che egli non sappia mutare in un Ararat. Nei suoi versi Majakovskij si serve di grandezze che i nostri poeti non s'erano mai sognati. Si direbbe che egli stia eternamente al telescopio » [1].

Levandosi a tu per tu con l'universo, Majakovskij si muove su una scena planetaria, e anche quando s'atteggia ad apostolo dell'umanità sofferente, quando fruga nel sottosuolo della città moderna, il suo grido sempre rimbalza oltre i confini terrestri, nell'immensità dello spazio.

La fragorosa impudenza ha però il suo rovescio in un senso di solitudine, di irritazione nervosa, di smarrimento. La sfrontatezza è a tratti incrinata da note lugubri e strazianti. Il primo Majakovskij trascorre dalle impennate spavalde ai sussulti d'un nero sconforto. È vero che la sua disperazione spesso s'ammanta di un umorismo che arieggia le arguzie dei poeti della rivista « Satirikon » e soprattutto di Saša Černyj, il quale fu molto noto prima della rivoluzione [2]. Ma anche quell'umorismo è uno strappo tormentoso, una smorfia bruciante.

La poesia futuristica di Majakovskij ci riconduce a Dostoevskij, non solo per la fosca semantica dei suoi paesaggi cittadini che richiamano alla memoria i sordidi vicoli, le taverne muffite, le spelonche di quello scrittore, ma anche per i tremiti di isterismo che ne increspano i versi. Non a caso Pasternàk fa dire a Živàgo (VI, 4) che l'opera di Majakovskij sembra dettata da uno dei personaggi piú inquieti di Dostoevskij, come Raskòl'nikov o il protagonista dell'*Adolescente*.

Ciò che piú incanta nelle liriche giovanili di Majakovskij è il vertiginoso brulichío delle immagini simili a numeri eccentrici, a trucchi da giocoliere. Le sue strofe sono gonfie di metafore, che s'accavallano come i fasci di luce nei quadri dei futuristi, moltiplicandosi in modo disordinato e convulso. Egli ci viene incontro dai versi, gigantesco e smanioso, trascinandosi dietro plotoni di immagini, come Gulliver le navi di Blefuscu per l'acqua. « Parecchie volte — dice Oleša — mi sono accinto a elencare le metafore di Majakovskij. E ogni volta ho abbandonato sul principio l'impresa, convinto che sarebbe stato necessario trascrivere quasi tutti i suoi versi » [1].

Con irrequietezza febbrile Majakovskij scardina gli oggetti dalla loro positura consueta. Le cose piú pesanti, immote da secoli, spiccano il volo come impazzite. La sua opera è un incessante parapiglia di attrezzi che guizzano e si frammischiano con un minaccioso saltellío.

Squassati da urti e contorcimenti, i versi sembrano accartocciarsi, come per uno spasimo. Nella mimica esagitata degli oggetti, che ribaltano dalla propria superficie, nel dinamismo infrenabile delle immagini, che avventano con fiammate di colori, è riconoscibile l'influsso della nuova pittura.

7.

Come abbiamo già detto, Davíd Burljúk e Majakovskij s'erano conosciuti all'Istituto di pittura, scultura e architettura di Mosca, dal quale furono espulsi il 21 febbraio 1914, mentre si trovavano in tournée. Ma Burljúk partecipava sin dal 1907 alle rassegne d'arte moderna, e Majakovskij nel 1910 aveva seguito corsi di disegno negli studi di S. Žukovskij e P. Kelin. Di pittura si interessavano anche Kručënych, Kaménskij, Chlébnikov, Zdanevič. E viceversa: parecchi pittori futuristi, come P. Filonov, K. Malevič, V. Čekrygin, O. Rozanova, composero poesie [2].

La cultura russa in quegli anni si struggeva dall'ansia di tener dietro alle nuove tendenze dell'arte europea. Nel 1908 e nel 1909, per impulso

1 Čukovskij, *op. cit.*, p. 65.
2 Cfr. V. Trenin e N. Chardžiev, *Majakovskij i satirikonskaja poezija*, in « Literaturnyj Kritik », 1934, 4; V. Šklovskij, *O Majakovskom*, Mosca 1940, pp. 33-36, e I. Eventov, *Majakovskij-satirik*, Leningrado 1941. Nell'autobiografia Majakovskij scrive: « Poeta ammirato Saša Černyj. M'allietava il suo antiestetismo » (*Polnoe sobranie sočinenij*, I, Mosca 1955, p. 19).

1 Jurij Oleša, *Izbrannye sočinenija*, Mosca 1956, p. 448.
2 Cfr. N. Chardžiev, *Majakovskij i živopis'*, in *Majakovskij: Materialy i issledovanija*, Mosca 1940.

di Larionov, la rivista « Zolotòe runò » [Il vello d'oro] allestí a Mosca due memorabili mostre, in cui apparvero tele di Cézanne, Matisse, Van Gogh, Derain, Rouault, Vlaminck, Van Dongen, Braque. I mecenati Moròzov e Ščukin acquistavano avidamente dipinti di artisti occidentali, e la giovane pittura francese era quasi piú nota a Mosca che a Parigi [1].

I pittori russi d'avanguardia si raccolsero all'inizio in due gruppi: il « Sojúz molodëži » [Unione della gioventú] di Pietroburgo (P. Filonov, O. Rozanova, I. Škol'nik, ecc.), la cui prima esposizione risale al marzo 1910, e « Bubnòvyj valét » [Fante di quadri] di Mosca (Davíd Burljúk, Il'jà Maškòv, Nikolàj Kul'bin, Robert Fal'k, Pëtr Končalovskij, Aristarch Lentúlov, Aleksandra Ekster, ecc.), che tenne la sua prima mostra nel dicembre dello stesso anno. Piú tardi alcuni dissidenti (M. Larionov, N. Gončarova, K. Malevič, V. Tatlin, V. Bart, M. Chagall, ecc.), staccatisi da « Bubnòvyj valét », diedero vita a un terzo gruppo, « Oslínyj chvost » [Coda d'asino], che espose per la prima volta nel marzo 1912.

Le differenze tra queste due fazioni, che condussero l'una contro l'altra un'accanita polemica, erano in fondo inconsistenti: gli affiliati di « Bubnòvyj valét » si specchiavano senza riserve sugli esempi francesi, mentre quelli di « Oslínyj chvost » miravano a una fusione delle esperienze occidentali col gusto dei primitivi e con l'arte popolare russa. Del carattere di « Oslínyj chvost » testimoniano soprattutto i quadri della Gončarova e di Malevič, che si ispiravano allora a motivi contadini, dipingendo in chiave cubistica scene e figure di vita villereccia, falciatori e donnette con secchie e rastrelli, i lavori dei campi, la raccolta del luppolo, delle mele, dei girasoli, della segala.

Alla sciattezza documentaria dei « peredvížniki » e al manierismo decorativo di « Mir iskusstva » [Il mondo dell'arte] i seguaci di questi tre gruppi opposero una pittura spessa e angolosa, sensibile ai volumi e alla solidità degli oggetti e, a differenza del cubismo occidentale, satura

[1] Cfr. Werner Haftmann, *Malerei im 20. Jahrhundert*, Monaco 1954, p. 265.

di colori allegri. La scomposizione plastica dei cubisti che, pur frammentando le forme in faccette cristalliche, ne conservavano l'equilibrio spaziale, si accordò in molti dei loro dipinti con gli stimoli cinetici e le tensioni ritmiche del futurismo.

Ma qui ci preme di porre in rilievo la passione dei pittori cubofuturisti per l'arte dei « naïfs » e dei primitivi. In quegli anni Derain e Picasso avevano scoperto l'incanto delle sculture negre, Josef Čapek s'appassionava delle maschere e degli amuleti dei selvaggi, Kirchner andava in visibilio nel Museo Etnografico di Dresda dinanzi alle figure intagliate dagli isolani delle Palau. Allo stesso modo i pittori russi si infervoravano per le icone e le insegne di vecchie botteghe, per gli utensili e i giocattoli popolari, per le statue di pietra delle steppe (le « kàmennye baby ») e soprattutto per le ruvide stampe (le « lubočnye kartinki »), che illustravano con gaio candore romanzi cavallereschi, avventure di eroi favolosi, episodi dei vangeli apocrifi.

Davíd Burljúk faceva collezione di insegne [1]. Non c'è dipinto di Larionov o della Gončarova in cui non s'avverta l'influsso del « lubòk » e delle icone [2]. In una sua lettera la Gončarova scriveva: « Il cubismo è una bella cosa, anche se non del tutto nuova. Le statue di pietra seitiche, le bambole russe di legno dipinto, che si vendono nelle fiere, son fatte alla maniera del cubismo » [3]. E Majakovskij, nell'articolo *Rossija. Iskusstvo. My* [La Russia. L'arte. Noi] del 1914, asseriva: « ... una pleiade di giovani artisti russi – Gončarova, Burljúk, Larionov, Maškòv, Lentúlov ed altri – ha già cominciato a risuscitare l'autentica pittura russa, la semplice bellezza degli archi sui finimenti, delle insegne, le antiche icone di artisti ignoti, non meno notevoli di Leonardo o di Raffaello ».

Gran parte di questi pittori s'inebriava dell'Asia e dell'arte orientale. Nel proclama *Lučisty i budušènniki* [Raggisti e futuristi], che apparve nel 1913 sull'almanacco *Oslínyj chvost i Mišén'* [Coda d'asino e Il ber-

[1] Cfr. Livšic, *op. cit.*, p. 44.
[2] Cfr. Viktor Šklovskij, *O Majakovskom*, Mosca 1940, p. 20.
[3] Cfr. Eli Eganbjuri (Il'jà Zdanevič), *Natalija Gončarova-Michaíl Larionov*, Mosca 1913, p. 18.

saglio], sottoscritto da Larionov, dalla Gončarova e da altri, si legge: « Viva il bellissimo Oriente! Noi ci associamo agli artisti orientali contemporanei per un lavoro comune ».

La mostra « Mišén' » [Il bersaglio], organizzata a Mosca da Larionov (24 marzo - 7 aprile 1913), presentò, accanto alle icone e alle stampe popolari, anche ceramiche e intagli orientali. In quella rassegna si videro per la prima volta alcuni quadri del pittore georgiano Niko Pirosmanišvili, scoperto dal futurista Il'jà Zdanevič. Autodidatta, Pirosmanišvili dipingeva per un quarto di vino insegne, paesaggi, ritratti di rivenduglioli su pezzi di tela cerata o su fogli di lamiera e ornava dei suoi colori smaglianti i « duchàny », le bettole, dove gli davano asilo. Majakovskij ebbe in gran pregio l'arte di questo « kintò » (venditore ambulante), la cui biografia di vagabondo misero e sfortunato ricorda quella di Chlébnikov [1].

8.

In una dichiarazione del 1912 Chlébnikov sentenziò: « Noi vogliamo che la parola segua audacemente le orme della pittura » [2]. E piú tardi, nel 1921, in un poemetto dedicato a Burljúk, rievocando gli inizi del movimento, scrisse:

La strana frattura di mondi pittorici
fu foriera di libertà, liberazione dalle catene.

I cubofuturisti costruirono infatti le proprie liriche come impasti cromatici e rapporti di volumi. Per la ruvidità scagliosa del verso, per la sovrapposizione di opposti piani semantici, per la sodezza tangibile degli oggetti, che sembrano forare con spigoli aguzzi il tessuto verbale, le pagine di questi poeti derivano in pieno dalla nuova pittura. La poesia

1 Cfr. Nik. Veržbickij, *Vstreči s Sergeem Eseninym*, in « Zvezda », 1958, 2.
2 Velimir Chlébnikov, *Neizdannye proizvedenija*, a cura di N. Chardžiev e T. Gric, Mosca 1940, p. 334.

non è piú uno specchio di balenanti riflessi, una distesa levigata, come nell'epoca del simbolismo, ma una scabra sequela di torsioni e di frane.

Molti elementi del lessico, nelle loro strofe, sono tolti di peso dal repertorio dei pittori cubisti. Si pensi alle lettere dell'alfabeto, che Majakovskij introduce nei versi come marionette sonore e Chlébnikov fa addirittura recitare nella tragicommedia *Zangezi*, oppure alle insegne, che in Majakovskij ricorrono con una frequenza ossessiva.

Già Blok, nella lirica *Neznakomka* [La Sconosciuta] del 1906, aveva fermato lo sguardo sul cartello sparuto d'una panetteria. Ma l'opera di Majakovskij è un variopinto emporio di insegne e di lettere, che saltellano torve intorno al poeta:

Leggete libri di ferro!
Sotto il flauto d'una lettera indorata
si arrampicheranno marene affumicate
e navoni dai riccioli d'oro [1].

I suoi versi rendono a meraviglia l'effimera euforia degli oggetti scatenati dal cataclisma geometrico della nuova pittura:

La città si stravolse all'improvviso.
Un ubriaco salí sui cappelli.
Le insegne spalancarono sgomento.
Sputavano
ora « O »
ora « S ».
E lassú,
dove il buio singhiozzava
e la città
stava in bilico paurosa,
si appurò
che la « O » s'era affflosciata
e destava ribrezzo la docile « S » [2].

1 *Vyveskam* [Alle insegne, 1913], vv. 1-4.
2 *V avto* [In auto, 1913], vv. 10-22.

Mosca notturna balugina nel primo Majakovskij come un delirante formicolío di cartelli e di oggetti animati sotto gli sprazzi di luce delle automobili e negli obliqui riverberi dei fanali.

Per meglio accostarsi alla sostanza della pittura, i poeti cubofuturisti si servirono anche di accorgimenti grafici, provandosi nei « calligrammi » o disseccando le parole in particelle fonetiche. Le raccolte di Kaménskij *Tango s korovami* [Tango con le vacche] e *Nagòj sredi odetych* [Nudo tra gente vestita] del 1914 sono stampate con intenzioni pittoriche su carta da parato di forma pentagonale. Parecchi cubofuturisti pubblicarono i propri versi come manoscritti litografati, in cui gli sgorbi e le macchie avevano una funzione esornativa.

Questi poeti condivisero coi pittori anche la tendenza ai temi arcaici e primordiali. Molti di loro sdegnavano la cultura contemporanea, magnificando l'età della pietra, le usanze trogloditiche, i graffiti delle caverne. Nella dichiarazione *Slovo kak takovòe* [La parola come tale, 1913] Kručënych e Chlébnikov scrissero: « Noi pensiamo che una lingua debba essere prima di tutto una *lingua* e se deve ricordare qualcosa, allora piuttosto una sega o la freccia avvelenata d'un selvaggio ».

Accalorandosi per le forme di vita e le gesta dei primitivi, Chlébnikov cantava l'Oriente, l'Asia, gli « uškújniki » [1], i numi e i dèmoni slavi, le rivolte contadine di Sten'ka Razin e di Pugačëv, i tumuli scitici:

> Oh, coi capelli dei fiumi turchini
> l'Asia mi ricoprisse le ginocchia...

In un poema del 1912 Chlébnikov immagina che Venere ignuda si rechi nella tundra siberiana, dentro la grotta d'un rozzo stregone mongolo. Tutta la sua creazione è una fuga scontrosa dai vincoli della nostra civiltà verso la libera ampiezza delle epoche preistoriche. Anche quando fantastica sul futuro, Chlébnikov non può a meno di immettere nelle utopie riferimenti entusiastici ai primitivi.

Chi si inoltra nella selva caotica delle sue pagine, ha l'impressione di

[1] Briganti dell'antica Rus' che percorrevano i fiumi su grandi barche dette « uškúi ».

ritrovarsi in un magico mondo di totem e di feticci. Egli adorava, ad esempio, il cavallo, e ne fece il personaggio centrale di numerose poesie. Nelle proprie memorie il poeta Dmitrij Petrovskij racconta:

> La testa nobile, ardita del cavallo appariva continuamente agli occhi di Chlébnikov come simbolo e stemma dell'uomo delle nostre pianure. I comignoli intagliati in forma di nuche equine, le prue a testa di cavallo sui canotti degli « uškújniki » della Volga, il « cavallino gobbo » [1], i destrieri delle favole erano la sua fissazione [2].

D'altra parte l'ingenuo tratteggio delle figure, la gracilità dei costrutti e i continui sbandamenti ritmici e concettuali davano alle carte di Chlébnikov un'aria infantile, che corrisponde al primitivismo da « lubòk » di Larionov e della Gončarova. Non a caso alcune delle sue raccolte furono illustrate da questi pittori.

Il gusto del primordiale, che in Majakovskij è latente sotto i temi esasperati della città moderna, trionfa nella scrittura esuberante di Vasilij Kaménskij, incline anche lui come Chlébnikov ai motivi asiatici e agli idilli pagani. Tutta clangori e barbagli festosi, la poesia di Kaménskij sembra sgorgata dalla fantasia d'un bambino. Dice Čukovskij: « Quando lessi per la prima volta i suoi canti, mi parve che in cielo ci fossero arcobaleni e sulle strade bandiere. Le sue parole sono policrome come uova pasquali » [3].

Oggi, benché paralitico, Kaménskij dipinge gioiosi pastelli che raffigurano con lo stile fanciullesco della sua poesia d'allora spiagge, navi, barche, cacciatori, aeroplani, anatre fra canneti. E con ottimismo straziante afferma d'aver ancora vent'anni.

[1] « Cavallino gobbo » (« konëk-gorbunòk »): piccolo corsiero alato, di cui si legge in un famoso poemetto fiabesco di Pëtr Eršov.

[2] Dm. Petrovskij, *Vospominanija o Velemire Chlebnikove*, in « LEF », 1923, 1.

[3] Čukovskij, *op. cit.*, p. 34.

9.

Modellandosi sulla pittura, la poesia acquistò una rugosa concretezza. Il verso, che coi simbolisti era stato un ricamo di pagliuzze luminose, un tremolío senza contorni, si sciolse dalla sua inerzia melodica e, arricchendosi di elementi mimici, di asprezze acustiche, si fece nodoso, ineguale, come una superficie rattoppata. Al vocalismo, alle liquide dei simbolisti i nuovi poeti sostituirono intrecci di consonanti fricative, di striduli fonemi, di rauche allitterazioni. Le parole, che erano prima sommerse nel fluire del canto, divennero quasi tangibili, sporgendo come scogli nell'àlveo d'un fiume disseccato.

A furia di saggiare e scomporre le parole, i cubofuturisti pervennero al cosiddetto linguaggio transmentale (« zaúmnyj jazýk »), balbettío informe di vocaboli insussistenti, guazzabuglio di trame fonetiche astratte, di nessi arbitrari. Ne diede un primo esempio Kručënych nel dicembre 1912 con questi versi scricchianti che non hanno alcun senso:

Dyr - bul - ščyl
Ubeščur
Skum
vy - so - bu
r - l - ez.

Nell'aprile dell'anno seguente egli pubblicò la *Deklaracija slova, kak takovogo* [Dichiarazione della parola come tale], in cui tra l'altro si legge: « Le parole muoiono, il mondo è eternamente giovane. L'artista vede il mondo in modo nuovo e come Adamo dà un nome a ogni cosa. Il giglio è bellissimo, ma è brutta, violata e consunta la parola " lilija ". Perciò io lo chiamo " euy ", ripristinandone la primordiale purezza ». In una lettera a Kručënych del 31 agosto 1913 Chlébnikov postillava felice questa trovata: « *Euy* va d'accordo col fiore. Il rapido succedersi dei suoni rende i petali tesi (del fiore piegato) » [1].

Kručënych inventa parole a casaccio, espressioni inaudite, che si direbbero tratte dal lessico d'una tribú di selvaggi. Sempre, rileggendo Kručënych, ci sembra che cosí dovessero barbugliare gli Houyhnhnm incontrati da Gulliver. Egli predilige le brusche dissonanze, i monosillabi gutturali, le locuzioni rattratte e scoppiettanti. È significativo che una sua raccolta litografata su cartone, con disegni di O. Rozanova, si intitoli *Utínoe gnëzdyško durnych slov* [Nidietto d'anatra delle brutte parole].

[1] Chlébnikov, *Neizdannye proizvedenija* cit., p. 367.

Frammenti di « zaúm' » si riscontrano in tutti i cubofuturisti, anche in Majakovskij, che era sempre proclive del resto ai bisticci, alle piroette verbali, alle assurde mescolanze di suoni [1]. Chlébnikov si compiaceva per lo piú di affiggere nuovi suffissi alle vecchie radici, facendo di alcuni suoi versi uno strano viluppo di incrostazioni sonore, una sorta di scrittura agglutinante. Ma i piú accesi « zaúmniki » furono, accanto a Kručënych, monaco flagellante della parola, Igor' Terènt'ev e Il'jà Zdanevič, che si cimentarono entrambi nel campo del teatro.

Come per tutte le cose degli uomini, anche per il linguaggio « zaúm' » furono rinvenute antiche origini, e i filologi fiancheggiatori dei futuristi si industriarono di raccoglierne esempi nella loquela dei bambini e nel gergo delle sette, oltre che nella letteratura del passato [2]. D'altronde persino in Puškin potreste trovare versi che suonano in modo « zaúm' » come i seguenti:

Ot Ruščukà do staroj Smirny,
ot Trapezunda do Tul'čí...

I ruvidi pezzi fonetici composti dagli « zaúmniki » hanno qualcosa di simile, nella loro secchezza tagliente, ai « rilievi » e ai « controrilievi » che Tatlin veniva fabbricando in quegli anni, grezze strutture prominenti dalla tela come chiglie di navi, astratti congegni di ferro, alluminio, vetro, cartone, palissandro, stucco, celluloide [3].

Con lo « zaúm' » la poesia sconfinò nella negazione totale dei valori

[1] Cfr. Lilja Brik, *Čužie stichi*, in « Znamja », 1940, 3.
[2] Cfr. B. Arvatov, *Rečetvorčestvo (Po povodu « zaumnoj » poezii)*, in « LEF », 1923, 2.
[3] Cfr. N. Punin, *Tatlin (protiv kubizma)*, Pietrogrado 1921.

precedenti, anche in questo caso battendo una strada identica a quella della pittura.

I pittori budetljane – scrisse Kručënych – amano servirsi di parti anatomiche, di sezioni, e i budetljane creatori del linguaggio di parole spaccate, di mezze parole, da cui traggono scaltre e bizzarre combinazioni (lingua transmentale). A questo modo si ottiene la massima forza espressiva. E appunto in questo si distingue il linguaggio della nostra epoca irruente, il linguaggio che ha annientato la lingua rappresa di prima [1].

Nel suo giuoco astratto lo « zaúm' » collima col « raggismo » di Larionov e col « suprematismo » di Malevič. Il raggismo (« lučizm » o « rayonnisme »), di cui Larionov presentò il primo tentativo nel dicembre 1911, si direbbe un'interpretazione cubistica dell'impressionismo. E non c'è da stupirsi, se si pensa che Larionov fu all'inizio un impressionista e tale continuò ad essere in fondo anche piú tardi, cosí da far dire a Majakovskij: « Benché escogiti ogni giorno nuove tendenze, Larionov rimane tuttavia un impressionista geniale » [2].

Unendo l'analisi prismatica della luce alla scomposizione cubistica degli oggetti, egli tagliava paesaggi e figure in un intrico di raggi paragonabili alle « linee-forze » dei futuristi italiani. Se si escludono però i contributi della Gončarova, il raggismo e lo pneumoraggismo (« pnevmolučizm »), ideato da Larionov nella primavera del 1914, non ebbero grande risonanza. Uno dei proseliti di Larionov, quello Zdanevič che aderí poi al programma degli « zaúmniki », tentò con scarso esito d'introdurre il raggismo nella poesia. Comunque i dipinti raggistici furono in Russia la prima esperienza di pittura non oggettiva.

Piú appariscenti analogie vi furono tra le prove degli « zaúmniki » e l'arte di Malevič, il quale, come vedremo, progettò tra l'altro le scene per l'opera di Kručënych e Matjušin *Pobeda nad solncem* [Vittoria sul sole]. Ansioso come Kručënych di svicolare dagli schemi logici, Malevič si rammaricava che il cubofuturismo, nel suo sforzo di rendere l'arte

1 A. Kručënych e V. Chlébnikov, *Slovo kak takovoe*, Mosca 1913, p. 12.
2 Nell'articolo *Živopis' segodnjašnego dnja* [Pittura dei nostri giorni] del 1914.

autonoma dalla natura, si fosse limitato a rimescolare e a frangere gli oggetti. Nel manifesto *Ot kubizma k suprematizmu* [Dal cubismo al suprematismo] del giugno 1915 egli dirà: « Mettendo in piazza tutte le cose, i cubofuturisti le hanno rotte, ma non bruciate » [1].

Il cubofuturismo fu per lui dunque soltanto un avvio verso la ricerca di forme astratte, verso una pittura fondata sull'intuizione, sulla supremazia dei sentimenti e priva d'ogni legame col mondo esteriore. Egli vagheggiava di ridare una primitiva purezza (la purezza del nulla!) alla superficie pittorica. Nacque cosí il suprematismo [2].

Il nero quadrato in campo bianco, che Malevič dipinse con gesto temerario nel 1913 (lo stesso anno della Dichiarazione di Kručënych), equivale agli orditi fonetici dei poeti « zaúmniki ». Se la lirica « zaúm' » rassomiglia a un incastro di formule da streghe, il taciturno quadrato, infisso nel bianco, come in una vibrante membrana metallica, ha un uguale carattere di esorcismo, di gelida magia.

Dal semplice quadrato Malevič si volse, com'è noto, a piú ricche costellazioni: stirpi di triangoli, cerchi, trapezi s'addensarono magneticamente nello spazio dei suoi quadri come attrezzi e birilli nelle mani di giocolieri. I capricci geometrici del suprematismo e i crittogrammi transmentali prosperarono poi grandemente nel caos della rivoluzione, che pareva anch'essa riportare ai primordi i valori umani.

10.

Nell'articolo *Teatr, kinematograf, futurizm* del 1913 Majakovskij scrisse: « La grande trasformazione, da noi iniziata in tutti i rami della bellezza in nome dell'arte dell'avvenire, arte dei futuristi, non si fermerà, né può fermarsi, dinanzi alla porta del teatro ».

1 *Ot kubizma k suprematizmu* (2ª edizione), Pietrogrado 1916, p. 6.
2 Cfr. Michel Seuphor, *Dictionnaire de la peinture abstraite*, Parigi 1957, pp. 31-34 e 215-16; Margot Aschenbrenner, *Farben und Formen im Werk von Kasimir Malewitsch*, in « Quadrum », 1957, IV, e il numero speciale (1957, 15) di « Aujourd'hui: art et architecture » dedicato a Malevič.

La spiccata tendenza al colore e all'ornamento spinse molti pittori cubofuturisti (Gončarova, Larionov, Lentúlov, Ekster, Jakúlov, Malevič, ecc.) a provarsi nella scenografia. Aleksandra Ekster costruí scene cubiche e giuochi di variopinti sipari per le regie di Taírov al Teatro da Camera [1]; la Gončarova e Larionov diedero sfondi e costumi smaglianti ai « Ballets Russes » di Djàgilev [2].

I cubofuturisti pensarono concretamente alla possibilità di istituire un proprio teatro già nei primi mesi del 1913, dopo l'adesione al « Sojúz molodëži » di Pietroburgo. Il 19 luglio di quell'anno Kručënych, Malevič e il compositore Matjušin, convenuti a Usikirko al « Primo Congresso panrusso dei Rapsodi del futuro », annunziarono in un manifesto la creazione d'un teatro « Budetljanin », che avrebbe rappresentato, con l'appoggio del « Sojúz molodëži », lavori di Majakovskij, di Chlébnikov e dello stesso Kručënych [3].

Nell'almanacco di Kručënych e Chlébnikov *Slovo kak takovòe* del 1913 si parla dell'imminente apertura d'un « budetljanskij zercog », ossia d'un teatro futuristico. Con uno zelo degno dell'ammiraglio Šiškòv, il gran purista delle lettere russe, i due poeti proposero per l'occasione di sostituire con nuovi vocaboli di radice slava alcuni termini teatrali derivati da altre lingue.

Quasi tutti i cubofuturisti scrissero per il teatro, ma piú di tutti Chlébnikov. Benché possa apparire curioso, parecchi drammi di questo poeta risentono del simbolismo. D'altronde non va dimenticato che fu Vjàčeslav Ivànov a incoraggiare le prove iniziali di Chlébnikov, il quale frequentava allora assiduamente i suoi « mercoledí » letterari. Chlébnikov ricalcò sul principio le orme di quei simbolisti che attingevano al paganesimo slavo e al folclore. Il gusto dei miti e degli arcaismi apparenta le sue primissime cose alle pagine di Gorodeckij e di Rémizov.

[1] Cfr. Jacques Tugendhold, *Alexandra Exter*, Berlino 1922, pp. 13-18.

[2] Lothar Schreyer definisce la pittura teatrale della Gončarova « sehr russisch, volkstümlich, märchenhaft bis zum Heiligenstil der Ikonen » (*Erinnerungen an Sturm und Bauhaus*, Monaco 1956, p. 57).

[3] Cfr. N. Chardžiev, *Iz materialov o Majakovskim*, in « Tridcat' dnej », 1939, 7.

Prendiamo ad esempio il dramma *Snežimočka* [La fanciulla di neve], « fiaba natalizia » che riecheggia la « fiaba primaverile » *Snegúročka* di Ostrovskij e insieme motivi del teatro simbolistico. Fragile creatura evanescente come la Sconosciuta blokiana, Snežimočka giunge d'inverno in città dalla foresta natía, destando lo stupore degli abitanti con la sua candidezza nevosa, ma in primavera si dissolve come un soave incantesimo.

Questo dramma, e lo stesso si dica dei consimili *Čòrtik* [Il diavoletto] e *Devij bog* [Il nume delle vergini], non è che un'ingenua rassegna di fantocci silvestri e di manichini folclorici, una tediosa vetrina di cimeli pseudoslavi. Del suo legame col simbolismo testimonia questa domanda di Chlébnikov in una lettera del 10 gennaio 1909 a Vasilij Kaménskij: « Che dice Rémizov della mia *Snežimočka*? » [1].

Di elementi simbolistici è tramata anche la commedia di Chlébnikov *Gospožà Lenín* [La signora Lenin], i cui personaggi (le Voci della Vista, dell'Udito, del Giudizio, dell'Attenzione, della Memoria, della Paura, del Tatto, della Volontà), proiezioni dei sensi e della coscienza dell'eroina, sembrano ritagliati secondo la teoria del monodramma di Evrèinov.

Ai propositi del cubofuturismo corrispondono invece parecchie altre commedie, come *Mirskonca* [Il mondo alla rovescia], *Markiza Dezes* [La marchesa Dèsès], di cui diremo nel prossimo capitolo, e soprattutto *Ošibka Smerti* [Lo sbaglio della Morte].

In quest'ultima Chlébnikov presenta una bettola, in cui dodici allegri cadaveri, dopo aver ballato con un piffero tra i denti attorno alla signorina Morte, si mettono a tavola per sorseggiare succo di visciole da bicchieri di vetro. Ed ecco bussa alla porta un altro defunto, che la Morte nega di ricevere, perché tredicesimo. Ma quello, irremovibile, vuol bere a ogni costo anche lui il funereo liquore, e strepita e minaccia.

La Morte, che non possiede un tredicesimo calice, stordita dall'arroganza dell'ospite, si lascia sfuggire d'aver la testa « vuota come un bic-

[1] Chlébnikov, *Neizdannye proizvedenija* cit., p. 355.

chiere ». Il tredicesimo allora, esultante, ne esige la testa e tanto si ostina, che la Morte è costretta a svitarsela, per darla a lui come calice in cambio d'una pezzuola. Con un moccichino al posto del cranio, la Morte non vede piú nulla, supplica, si dispera, finché cade morta, mentre i morti rivivono.

Un semplice giuoco verbale, un bisticcio si trasforma in azione drammatica, una metafora dà origine a tutta una vicenda metafisico-burlesca. Del linguaggio « zaúm' » Chlébnikov si servì nel dramma *Bogi* [Gli dèi], intarsio di strampalati diverbi fra le divinità di varie mitologie, e nella tragicommedia *Zangezi*, imperniata sulla figura di un indovino-filologo che interpreta il cinguettío degli uccelli e svela il significato recondito degli avvenimenti storici. Intorno a Zangezi si muovono numi, volatili, lettere dell'alfabeto e i fantocci del Riso e del Dolore. I dialoghi sono impenetrabili filze di abracadabra, di logogrifi, di trappole sonore.

Si direbbe dunque che i lavori di Chlébnikov non si prestassero troppo alla rappresentazione. Eppure il pittore Tatlin, di cui Chlébnikov aveva esaltato in una lirica del 1916 i « rilievi » e i « controrilievi », mise in scena *Zangezi* nel maggio 1923 al Museo della cultura artistica di Mosca. Lo stesso Tatlin, già nel novembre 1917, aveva meditato di rappresentare *Ošibka Smerti* e *Gospožà Lenín* [1]. E Šklovskij ritenne dopo la rivoluzione che la crisi del repertorio si potesse risolvere, recitando commedie di Chlébnikov: « È indispensabile — scriveva — mettere in scena *Ošibka Smerti*, una delle sue cose meno intricate » [2].

Come un insieme di pezzi transmentali, come un traliccio di ruvidi suoni concepí Kručënych il libretto dell'opera *Pobeda nad solncem* [Vittoria sul sole]. Il'jà Zdanevič (Iliazd) compose parecchie fonocommedie, in cui ciascun personaggio era caratterizzato da una diversa gamma fonetica, veri spartiti acustici che richiamano alla memoria i poemi astratti di Kurt Schwitters [3].

[1] Cfr. Chlébnikov, *Neizdannye proizvedenija* cit., p. 413.
[2] Viktor Šklovskij, *Chod konja*, Mosca-Berlino 1923, p. 48.
[3] Cfr. Jindřich Honzl, *Slovo na jevišti a ve filmu* (1936), in *K novému významu umění*, Praga 1956, pp. 215-16.

Un altro « zaúmnik », Igor' Terènt'ev, strana figura di pittore-poeta, accanito ballerino di « čečëtka » [1] e autore di testi vaneggianti come il *Traktàt o splošnom nepriličii* [Trattato dell'indecenza integrale], si dedicò alla regia, dirigendo dopo la rivoluzione, alla Casa della Stampa di Leningrado, alcuni spettacoli che sconcertarono il pubblico per la stravaganza teppistica delle trovate. Molti ricordano ancora la sua messinscena del romanzo *Natalija Tàrpova* di S. Semënov, in cui i personaggi recitavano anche le didascalie e gran parte dell'azione si svolgeva dietro un paravento, riflettendosi con scorci inattesi in uno specchio inclinato sospeso sul palcoscenico.

Dell'importanza dello « zaúm' » sulla scena Kručënych vuol convincerci in un suo opuscolo intitolato *Fonetika teatra* [La fonetica del teatro, 1923]. Egli sostiene che l'uomo, nell'impeto e nello sdegno, confonde e deforma i vocaboli, mutandoli in una cascata di suoni sconnessi: « nelle forti emozioni tutte le parole vanno in frantumi ». Perciò suggerisce di sostituire man mano alle vecchie commedie un repertorio di testi transmentali e di abituare frattanto gli attori alla dizione di brevi sequenze fonetiche, che abbiano la rapidità dell'immagine cinematografica. Kručënych è sicuro che il linguaggio « zaúm' », costruito di velocissime « cineparole », farà risorgere l'arte drammatica. E quando sulla ribalta, in luogo degli uomini, saliranno i magneti, le dinamo, le macchine, il loro gracchiante fragore sarà, secondo Kručënych, il trionfo dello « zaúm ».

È interessante notare che le teorie di Kručënych coincisero coi tentativi del regista Ràdlov. A Pietrogrado, nel suo Laboratorio di Ricerche Teatrali, fondato nel dicembre 1922, Sergéj Ràdlov sperimentò con un drappello di attori una sorta di recitazione non oggettiva che accordava le battute fonetiche a una mimica astratta.

Nel saggio *O čistoj stichii aktërskogo iskusstva* [Sulla pura sostanza dell'arte dell'attore, 1923], che tira le somme di quell'esperienza, egli

[1] Danza ritmica, specie di « punta e tacco ».

scrisse: « La creazione non oggettiva è senza dubbio il vertice e il limite della sottigliezza tecnica e della maestria di un attore » [1]. Anche Ràdlov è persuaso che un linguaggio di articolazioni slegate, di frammenti acustici metterà meglio in risalto la tensione drammatica, e trova un valido argomento in favore della sua tesi nel *Gadibuk*, il cui testo, nella regia di Vachtàngov (1922), sonava per gli spettatori ignari di ebraico come un arcano « zaúm' » [2].

Questa concezione astrattistica del teatro combacia col suprematismo pittorico, come può vedersi dal brano seguente. Parlando dell'attore, Ràdlov asserisce:

Il movimento del suo corpo suscita nello spettatore anzitutto sensazioni spaziali. Dalla sua abilità dipende creare in chi guarda il senso concreto delle tre dimensioni di questo spazio. Il cubo d'aria, che bagna il corpo umano, comincia a vivere, intersecato dalle linee dei suoi movimenti. Queste linee, tese temporaneamente, vengono percepite dalla nostra memoria come esistenti nella realtà. Immaginate di guardare un uomo che nelle tenebre prenda una fiaccola in mano e la muova rapidamente per l'aria. Voi vedete una serie di cerchi, di otto, di ellissi, ma non siete in grado di determinare dove si trovi in un dato momento la mano che tiene la luce. Cosí anche l'attore incide nello spazio varie semplici forme viventi nell'aria. Profittando di questo e allenando in un dato senso il proprio corpo, l'attore creerà dinanzi a noi un giuoco di cerchi, di linee fantastiche, di rombi e d'ogni sorta di forme dagli angoli acuti [1].

A leggere queste parole, vien da pensare che Ràdlov chiedesse agli attori di specchiarsi sui quadri di Malevič, sulle trame geometriche dei suprematisti.

1 Sergéj Ràdlov, *Desjat' let v teatre*, Leningrado 1929, p. 120.

2 Ivi, p. 157. Nelle sue *Zapiski režissëra* [Memorie d'un regista], Mosca 1921, pp. 92-93, Aleksàndr Taírov si sofferma anche lui sugli effetti dello « zaúm' » in teatro: « Nel 1919 – egli dice – fu data a Mosca la commedia di Vasilij Kaménskij *Sten'ka Razin*. La Koonen incarnava la principessa persiana Mejran. Nella sua parte era un punto del quale nessuno, per quanti sforzi facesse, riuscí a comprendere una parola, e tuttavia pochi passaggi in quel lavoro fermarono tanto l'attenzione della platea, che era per di piú costituita principalmente di spettatori inesperti e impreparati. Il testo diceva:

Aj chjal' bura ben
siverim size čok
Aj Zalma
Aj gurmyž-džamanaj, ecc.

All'inizio Kaménskij tentò di convincerci che si trattasse di locuzioni persiane, ma poi confessò che non appartenevano ad alcuna lingua. Eppure il pubblico le aveva seguite avidamente. Senza dubbio perché la loro trama fonetica era stata innestata con grande maestria nel ritmo e nel suono dell'immagine ».

1 Ràdlov, *op. cit.*, pp. 121-22.

ISTITUTO UNIV. ORIENTALE
SEMINARIO di RUSSO

II. Manichini a Pietroburgo

1.

Il primo lavoro drammatico di Majakovskij si intitola *Vladímir Majakovskij*. Egli ne scrisse i versi fra l'estate e l'autunno del 1913 a Mosca e nel sobborgo di Kúncevo, dove piú tardi trascorse gli ultimi anni della sua vita il poeta Bagrickij.

Questa tragedia aveva in origine altri titoli: *Želèznaja doròga* [La strada ferrata] e *Vosstànie veščéj* [La rivolta degli oggetti] [1]. Nel repertorio del teatro « Budetljanin », di cui fu decisa l'istituzione durante il « Primo Congresso dei Rapsodi del futuro », tenutosi nell'estate di quell'anno, il lavoro di Majakovskij compare col titolo *Želèznaja doròga*, accanto a *Pobeda nad solncem* [Vittoria sul sole] di Kručënych e *Roždéstvenskaja skazka* [Fiaba natalizia], ossia *Snežimočka*, di Chlébnikov. All'altro titolo si riferisce invece, di certo, Elsa Triolet là dove rammemora i suoi primi incontri col poeta: « Autant que je me rappelle, il venait de vendre son premier grand poème: *La révolte des objets*, dont je ne trouve trace nulle part, peut-être en a-t-il changé le titre » [2].

Il testo inviato alla censura recava sulla prima pagina l'iscrizione: « Vladimir Majakovskij. Tragedia ». Il censore, scambiando per titolo il nome dell'autore, diede il permesso di rappresentare la « tragedia » *Vladimir Majakovskij*. Per non sottoporsi di nuovo ai rigori della censura, Majakovskij accettò questo titolo, che esprimeva d'altronde compiutamente il carattere del suo lavoro [3].

1 Cfr. Katanjan, *op. cit.*, p. 51.
2 Elsa Triolet, *Maiakovski, poète russe*, Parigi 1945, p. 17.
3 Cfr. A. Fevral'skij, *Majakovskij-dramaturg*, Mosca-Leningrado 1940, p. 13.

Piú che d'una tragedia si tratta infatti d'un monodramma, d'una fragorosa confessione, da cui si sprigiona con irruenza iperbolica l'io esasperato del poeta. « Il titolo — osserva Borís Pasternàk — nascondeva la scoperta genialmente semplice che il poeta non è l'autore, ma l'argomento della lirica, che in prima persona si rivolge al mondo. Il titolo non era il nome dello scrittore, ma il cognome del contenuto » [1].

La tragedia ha due atti, un prologo e un epilogo. Oltre a Majakovskij (poeta di venti-venticinque anni), vi si aggirano alcune siluette deformi, che si direbbero uscite da un museo anatomico: una sua Conoscente che non parla, alta cinque-sei metri, un Vecchio millenario con gatte nere secche, un Uomo senza un occhio e senza una gamba, un Uomo senza un orecchio, un Uomo senza testa, un Uomo dal volto allungato, un Uomo con due baci, un Comune giovanotto, una Donna con una lacrimuccia, una Donna con una lacrima, una Donna con una lacrimona.

Non è facile trarre una trama da quel groviglio di immagini. All'inizio assistiamo a una festa chiassosa di mendicanti nelle strade d'una città tentacolare. Majakovskij chiama a raccolta i poveri, esortandoli a scovare dai loro rifugi i grassoni. Ma l'allegria è apparente: un gigantesco dolore incombe sulla città. Due sommosse si intrecciano: i poveri insorgono contro gli oppressori panciuti e gli oggetti si ribellano agli uomini. A rendere ancora piú torbida e piú stralunata l'atmosfera del dramma concorrono il Matusalemme, che invita la moltitudine a lisciare le gatte, per cavarne scintille elettriche, e il Comune giovanotto, che accusa di crudeltà e di barbarie la folla tumultuante.

Nel secondo atto prevalgono accenti di tedio, di stanca sfiducia. La rivolta è sfumata. Majakovskij indossa una toga e ha sul capo una ghirlanda d'alloro. I poveri gli si assiepano intorno trepidanti e le donne ammucchiano montagne di lacrime ai suoi piedi. Ma che può fare il poeta? Raccoglie sgomento le lacrime in una valigia e si mette in cammino verso remote contrade, per gettarle con sdegno a un dio primordiale, al « cupo dio delle tempeste ».

1 Borís Pasternàk, *Ochrannaja gràmota*, 1931, p. 100.

2.

L'unico vero personaggio è Majakovskij: gli altri sono fantocci meccanici, manichini foggiati per dare parvenza dialogica a un lungo, concitato monologo. Si pensa alle parole di Artaud: « Des mannequins, des masques énormes, des objets aux proportions singulières apparaîtront au même titre que des images verbales... » [1]. Eppure, nonostante il loro rigido schematismo, questi pupazzi hanno un riferimento reale: si allungano come proiezioni grafiche di figure infelici dei bassifondi, quasi ombre mostruose di umiliati dostoevskiani.

Qui echeggia per la prima volta in Majakovskij la protesta contro l'arroganza dei pingui. I suoi versi lanciarono strali infocati sulle persone adipose, e il massiccio poeta ottocentesco Apuchtin fece piú volte le spese di questa sua antipatia [2]. Gli obesi di cui si parla nella tragedia sono i primi esemplari d'una stirpe comica che irromperà piú tardi nei componimenti satirici, nei cinescenari, nelle vignette di Majakovskij.

L'antitesi di straccioni e nababbi, la sfida ai prepotenti, la descrizione affannosa della rivolta dànno a questo lavoro un accento sociale e ci mostrano che in Majakovskij le esperienze piú audaci, le bizzarrie futuristiche avevano sempre un appiglio nelle lotte dell'epoca, nelle circostanze concrete.

Come nel poema *Oblako v štanach* [La nuvola in calzoni], circola nella tragedia un sotterraneo presagio di futuri sovvertimenti. Si è qui alla vigilia di fatti grandiosi che mutarono il volto del mondo. Tutto il lavoro è tenuto sul filo d'una febbrile apprensione. Dice, ad esempio, l'Uomo senza un orecchio:

> E la mia angoscia aumenta,
> smaniosa e incomprensibile,
> come una lacrima sul muso d'un cane che piange.
>
> (vv. 159-61).

1 Antonin Artaud, *Le Théatre de la Cruauté* (Premier manifeste), in *Le Théatre et son double*, Parigi 1938, p. 104.

2 Cfr. l'articolo *I nam mjasa!* [Della carne anche a noi!, 1914] e la lirica *Moë k etomu otnošenie* [Ciò che io penso in proposito, 1915].

Le didascalie sono anch'esse pervase da un senso di trepidezza: « L'inquietudine dilaga »; « Inquietudine. Fischi di sirene. Fuori scena si grida: Le brache! Le brache! »; « L'inquietudine è aumentata. Si sentono spari. Una grondaia comincia a strascicare lentamente una nota. Si mette a ronzare la lamiera dei tetti »; « Mille piedi calpestano la pancia tesa della piazza »; « L'agitazione trabocca »... Le sirene e il frastuono dei tetti e delle grondaie si orchestrano in una specie di stridulo sfondo musicale che accresce lo scompiglio.

Ergendosi al centro della folla in tempesta, Majakovskij si atteggia a paladino dei bisognosi. C'è un'infinita tenerezza nel suo amore degli umili:

> Io ho scritto tutto questo
> su voi,
> poveri topi.
> Mi rincresceva non avere un petto:
> vi avrei nutrito come una balia.
>
> (vv. 512-16).

S'attornia di storpi, s'accosta ai malati, si sente colpevole di tutto il dolore del mondo, come l'eroe di un allucinato racconto di Leoníd Andrèev, che colpí la fantasia di molti scrittori e specialmente di Blok. Ci riferiamo a *Žizn' Vasilija Fivejskogo* [La vita di Vasilij Fivejskij, 1903], storia d'un misero pope perseguitato dalla sorte, al quale gli uomini portano i loro peccati e le loro sofferenze:

> In ciascuno erano tanti patimenti e tanto dolore da bastare per una decina di vite umane, e al pope assordato, sbigottito pareva che tutto il mondo gli avesse recato le proprie lacrime e i propri tormenti e aspettasse aiuto da lui con dolcezza, ma imperiosamente. Egli aveva cercato una volta la verità, ed ora lo soffocava l'inesorabile verità della pena, e nella tormentosa coscienza della sua debolezza avrebbe voluto fuggire ai confini del mondo, spegnersi per non vedere, non sentire, non conoscere. Aveva chiamato a sé il dolore umano, e il dolore era venuto (VII).

Similmente Majakovskij raduna le lacrime degli afflitti, ma è incapace di soccorrerli, di reggere sulle sue spalle il peso schiacciante di tutte le amarezze umane. Come nelle liriche di quegli anni, anche qui egli si

inalbera a volte con scatti d'orgoglio insolente, ma piú spesso si scopre debole, inerme, ansioso di affratellarsi, troppo grande, troppo vuoto, disperatamente solo:

Dalla guancia non rasa delle piazze
gocciando come una lacrima inutile,
io,
forse,
sono l'ultimo poeta.

(vv. 7-10).

Note di estenuazione, di fastidio, di sconsolata mestizia percorrono il dramma. Già nel prologo si delinea un paesaggio rattratto e lamentoso:

Ve ne siete già accorti?
Barcolla
nei viali di pietra
il viso a strisce della noia impiccata,
e sulle nuche spumose
dei fiumi che fuggono
i ponti hanno alzato le braccia di ferro.
Il cielo piange
a singulti sonori,
senza ritegno;
ed una nuvolina ha una smorfietta
su una rughina della boccuccia,
come se ad una donna che aspettava un bimbo
Dio avesse scagliato uno storto idiota [1].

(vv. 12-25).

Per mascherare lo sconforto, Majakovskij s'abbandona in alcuni passaggi ad un goffo sogghigno clownesco:

Gentili signori!
Rattoppatemi l'anima,
perché non possa trapelarne il vuoto.
Io non so se lo sputo sia un'offesa.

[1] Gli ultimi due versi sono una chiara reminiscenza d'un brano del racconto su Vasilij Fivejskij, in cui Andrèev descrive come la moglie del pope mettesse al mondo un orribile idiota.

Mi hanno munto. Sono disseccato
come una statua di pietra.
Gentili signori,
se volete,
ora danzerà dinanzi a voi un pregevole poeta.

(vv. 60-68).

Le metafore tumide e distorte dànno alle scene di questa tragedia una prospettiva sbilenca. Il tessuto verbale è come rattrappito da continue contrazioni: si raggrinza, si gonfia, si deforma con ritmo spasmodico. Certi episodi ci sembrano fra i piú laceranti del primo Majakovskij. L'intermezzo, recitato nel secondo atto dall'Uomo con due baci, prelude, per la sua gelida e funesta disperazione, a liriche tetre come *Koe-čto po povodu dirižëra* [Qualcosa a proposito d'un direttore d'orchestra] del 1915, che s'impernia anch'essa sul tema del suicidio, cosí frequente in Majakovskij:

A un uomo grande e sudicio
donarono due baci.
Era un uomo maldestro,
non sapeva
che farsene,
dove cacciarli.
La città
tutta in festa
innalzava alleluia nelle chiese,
la gente indossava i vestiti piú belli.
Ma l'uomo aveva freddo,
e nelle suole piccoli buchi ovali.
Scelse il bacio
piú grande, e lo calzò
come caloscia.
Ma c'era in giro un gelo malvagio,
e gli morse le dita.
« Ebbene,
– fece l'uomo indispettito –
li butterò questi inutili baci! »
Li buttò.
E all'improvviso

ad un bacio spuntarono le orecchie,
si mise a roteare,
gridò con vocina sottile:
« Mammina! »
L'uomo ne fu atterrito. Ravvolse negli stracci
dell'anima il corpicino tremante,
lo portò a casa, per metterlo
in una cornice azzurrognola.
Frugò nelle valige polverose,
cercando la cornice.
E poi si volse indietro:
il bacio se ne stava sul divano,
madornale,
grasso,
era cresciuto,
rideva,
si infuriava!
« Dio mio!
— ruppe in lacrime l'uomo —
non credevo di stancarmi tanto.
Bisogna impiccarsi! »
Mentre lui penzolava,
meschino,
ripugnante,
nei salottini le donne,
fabbriche senza fumo e senza ciminiere,
costruivano baci a milioni,
d'ogni genere,
grandi,
minuscoli,
con leve carnose di labbra battenti.

(vv. 399-451).

Gli aneddoti che si concludono con un brivido isterico, con una trovata straziante tornano spesso in Majakovskij, e d'altronde potremmo rintracciarne in gran copia negli scrittori russi dell'Ottocento, da Gogol' a Čechov. Di quest'ultimo, chi non ricorda il racconto *Smert' činovnika* [La morte dell'impiegato, 1883], in cui un usciere, per aver starnutato sulla calvizie d'un generale, si turba sino a morirne? Gli eroi di simili

storie sono d'una timidezza morbosa, e il loro orgasmo produce un'assurda tensione, che esplode sempre in un gesto irrimediabile.

Accanto al turgore delle metafore e alle cadenze desolate, ciò che piú colpisce in *Vladímir Majakovskij* è l'ampiezza dell'orizzonte poetico. Si pensi alla vastità del finale, in cui Majakovskij, lasciando a brandelli l'anima « sulle lance delle case », s'allontana verso gli spazi d'un mitico settentrione, dove

nella morsa d'una noia infinita
con le dita delle onde
eternamente
si squarcia il petto
l'oceano fanatico.

(vv. 501-5).

Già in questo lavoro l'azione tende a spostarsi su un piano cosmico: nella chiusa l'accenno burlesco alla luna e al firmamento « sdrucito » preannunzia i poemi *Oblako v štanach* e *Čelovék* [L'Uomo] e la commedia *Misterija-buff*, in cui Majakovskij trasformerà cielo e terra in arena e scenario della sua poesia strepitante. Borís Pasternàk cosí esprime il senso di immensità che spira dalla tragedia:

Qui c'era tutto. Un viale, dei cani, dei pioppi, farfalle. Barbieri, fornai, sarti e vaporiere. A che scopo citare? Tutti noi ricordiamo l'arcano e afoso testo estivo, adesso accessibile a ognuno nella decima edizione. In lontananza urlavano a squarciagola le locomotive. Nella contrada laríngea della sua creazione era la stessa assoluta lontananza che c'è sulla terra. Era quella finezza dello spirito, senza cui non si è mai originali, quell'infinità che si schiude da un punto qualsiasi della vita in una qualsiasi direzione e senza cui la poesia è soltanto un malinteso provvisoriamente non chiarito. E com'era semplice tutto questo! L'arte si chiamava tragedia. Cosí essa deve chiamarsi [1].

[1] *Ochrannaja gràmota* cit., p. 100.

3.

Nell'apparato cosmico si infiltrano motivi di ironia blasfema. Troviamo qui i primi segni di quella lotta con Dio, che sarà uno dei temi dominanti dell'opera di Majakovskij:

E dall'alto del cielo Dio impazzito
contempla l'ululo dell'orda umana.
Le mani fra gli stracci della barba,
corrosi dal tritume delle strade.
Egli è Dio, ma parla a perdifiato
di crudele espiazione, e nelle vostre
animucce è un sospiro consunto.

(vv. 94-100).

Nei poemi l'Onnipotente riapparirà ora come « Supremo Inquisitore » ora come « Sovrano di Tutto ». Anche se in forma sacrilega e quasi come un pretesto per un sonoro diverbio con Dio, l'elemento religioso è fortissimo in Majakovskij, e figure, vicende, parabole della Bibbia ricorrono nel suo canto con ossessiva insistenza. *Oblako v štanach* pullula di richiami biblici; *Čelovék* descrive, attingendo al Vangelo, la « nascita », le « passioni », l'« ascensione » del poeta. Ma già in questa tragedia, come nel ciclo di liriche *Ja* [Io] dello stesso anno, è un continuo ritorno di reminiscenze religiose. Proclama, ad esempio, il Matusalemme delle gatte:

Io sono un vecchio millenario. E vedo
che in te sulla croce del riso
è crocifisso un urlo martoriato.

(vv. 83-85).

Sotto l'influsso del pittore Čekrygin, che illustrò la sua prima raccolta, il volumetto litografato *Ja* (1913), Majakovskij si appassionava di icone e di storie sacre. Con Vasilij Čekrygin visitava spesso le sale della galleria Tret'jakòv riservate all'antica pittura russa [1]. Fu Čekrygin a svelargli le

[1] Cfr. V. Percov, *Majakovskij: Žizn' i tvorčestvo*, I, Mosca 1951, p. 219.

fantasiose teorie del filosofo Fëdorov sulla risurrezione dei morti [1]. L'autore della *Filosofija obščego dela* [Filosofia dell'opera comune], il cui secondo volume apparve postumo proprio in quell'anno, era affascinato dall'idea di restituire la vita ai trapassati. Le sue dottrine, pervase di un'utopistica fede nell'avvenire e nei progressi della scienza, lasciarono tracce profonde nella poesia e nel teatro di Majakovskij.

Quanto al futurista Čekrygin: tormentato da temi apocalittici, da lampeggianti visioni di cataclismi, egli si ingegnava di trasferire alla pittura liturgica la sintassi dell'arte moderna. Negli anni del sodalizio con Majakovskij « lavorava al quadro *Golgota* e aveva concepito un ciclo di tele sulla risurrezione dei morti. Teneva costantemente sul tavolo la Bibbia e gli Atti degli apostoli » [2]. Molti motivi del primo Majakovskij hanno un diretto rapporto con le antiche tavole sacre e coi dipinti di Čekrygin. Del resto in quel tempo l'interesse per la pittura religiosa era assai vivo fra gli artisti d'avanguardia. Si ricordi come gli smalti e lo sfolgorío delle icone, i colori fiammanti delle chiese di Mosca eccitassero l'estro di Kandinskij nelle sue prime ricerche astratte [3].

4.

C'è in Majakovskij la tendenza a convertire in oggetti tangibili gli elementi piú indefiniti. Abbiamo citato la storia dell'uomo che calza un bacio a mo' di caloscia. Daremo adesso altri esempi. L'Uomo dal volto allungato asserisce:

Anche della mia anima
si possono cucire
gonnelle eleganti

(vv. 275-77).

[1] Cfr. Viktor Šklovskij, *O Majakovskom*, Mosca 1940, p. 30.
[2] Cfr. Percov, *op. cit.*, p. 219.
[3] Cfr. Haftmann, *op. cit.*, p. 207. In *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus* cit., p. 230, Lothar Schreyer riferisce queste parole di Kandinskij: « Ich schätze keine Malerei so hoch wie unsere Ikonen. Das Beste, was ich gelernt habe, habe ich an unseren Ikonen gelernt... »

e la Seconda Donna così si rivolge al poeta:

Eccovi ancora una lacrima.
Forse per una scarpa.
Sarà una bella fibbia.

(vv. 363-65).

La tragedia è tutta costruita su un incalzare di sostituzioni e di metamorfosi. Entità immateriali assumono forma concreta. Sostanze astratte si mutano in capi di vestiario. Baci e sputi ingrandiscono come glandole mostruose, acquistando un'ambigua apparenza umana. Dice l'Uomo senza un orecchio:

Di sopra alla città
– fra le aste delle banderuole –
una donna
– nere spelonche di palpebre –
dimenandosi scaglia
sui marciapiedi sputi,
e gli sputi diventano storpi smisurati.

(vv. 127-33).

Così la città di Majakovskij si popola di figure schizzate da una metafora, flaccidi pupazzi di saliva che striano di fibre filanti e bavose il suo scenario caotico. Simili metamorfosi d'altronde avvengono spesso nel teatro d'avanguardia: ci torna alla memoria, anche se il clima è diverso, quel passo de *Les mamelles de Tirésias* di Apollinaire, in cui, prima di trasformarsi in Tiresia, Thérèse si sbottona la blusa, e le sue mammelle, una rossa e una blu, « s'envolent, ballons d'enfants, mais restent retenues par les fils ».

Con questa germinazione di manichini e di lemuri è connessa la rivolta delle cose. Il loro riottoso agitarsi nelle scene del dramma è certo una conseguenza degli impulsi cinetici del futurismo, ma soprattutto del grande sconvolgimento provocato dai cubisti nella realtà visiva. L'oggetto, rivalutato nella sua concretezza corposa, monta in superbia, s'acciglia come un feticcio, tende a sottrarsi al dominio dell'uomo.

Prima ancora di Majakovskij è Chlébnikov a rappresentare la torva malignità degli oggetti che abbandonano il loro posto consueto, avanzando senza misericordia contro gli uomini. La sua commedia *Markiza Dezes* [La marchesa Désès, 1909] delinea, in versi che arieggiano quelli di *Gore ot umà* [Che disgrazia l'ingegno] di Griboèdov, una mostra durante la quale gli animali e gli oggetti raffigurati nei quadri s'avvivano, mentre due visitatori, una marchesa e il suo confidente, si cambiano in nude statue. Nel poema *Žuràvl'* [La gru, 1909] camini, ponti, binari in rivolta imbastiscono un orrido uccello, un gigantesco trampoliere, che si innalza sulla città, minacciando il genere umano. Congegnata con pezzi di ghisa (le ciminiere compongono il collo, un ponte forma il torace), come quei dipinti allegorici dell'Arcimboldo ove le figure risultano dalla combinazione di oggetti, questa gru sospesa rassomiglia alla nera freccia che incombe, inesorabile, sul tracciato d'una città nel quadro di Klee *Betroffener Ort* (1922).

Chlébnikov ci ammonisce:

Nemmeno Koščéj [1] fu peggiore di quanto
sarà forse la rivolta delle cose.
A che scopo noi le vezzeggiamo?

Con lo stesso accento ieratico parla il Vecchio delle gatte:

Sul suolo delle città si son proclamate padrone
e strisciano per cancellarci le cose senz'anima.

(vv. 92-93).

Bisogna stroncare le cose! Non senza ragione
nelle loro carezze ho intravisto un nemico.

(vv. 163-64).

Nei versi di Chlébnikov gli oggetti scantonano dall'ordine tradizionale con una lentezza insidiosa, mentre nella tragedia di Majakovskij s'avventano con un'irruenza spavalda che sconfina nel burlesco. L'Uomo senza un orecchio dichiara:

[1] Koščéj (o Kaščéj), essere mitico delle fiabe russe, vecchio smunto, ossuto e malvagio.

Se afferri una nota,
ti macchi di sangue le dita!
E il musicista non può tirar fuori le mani
dai bianchi denti dei tasti infuriati

(vv. 142-45).

e subito dopo continua, con ansia crescente:

Io camminavo, scosso da sussulti,
spalancando le braccia,
e ovunque sopra i tetti danzavano i camini,
con le ginocchia abbozzando un 44! [1].

(vv. 151-54).

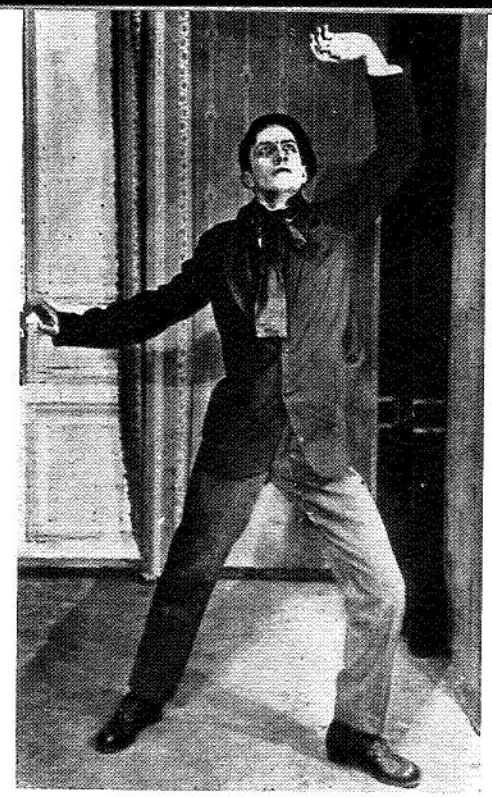
Il saltellío degli oggetti che pigliano il volo alla rinfusa conferisce a certe scene l'aspetto d'un vacillante « mondo alla rovescia »:

Lentamente,
spaurito,
il capello d'una lancetta
si rizzava sul calvo cocuzzolo dei tempi.
E all'improvviso
tutte le cose
si lanciarono,
straziandosi la voce,
a buttar giú gli stracci dei nomi logorati.
Le vetrine degli osti,
come a un cenno di Satana,
guazzarono da sole nel fondo delle fiasche.
A un sarto sbalordito
scapparono i calzoni,
movendosi
– da soli! –
senza le gambe umane!

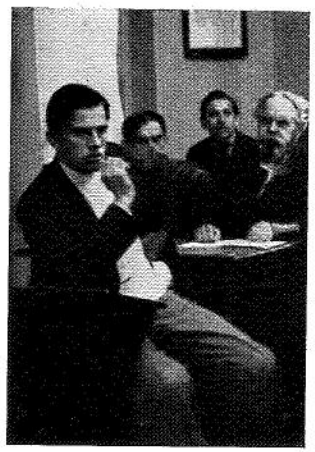
[1] Nella lirica *Moë k etomu otnošenie* [Ciò che io penso in proposito, 1915] è un'immagine simile:

e le labbra paffute a fiocchetto
sono annodate in forma di 88 (vv. 7-8).

11. Manifesto di Majakovskij per il film *Ne dlja deneg rodivšijsja* (Non nato per il denaro, 1918): « Nella parte principale del poeta Ivàn Nov il grandissimo poeta futurista Vladímir Majakovskij ».



12. Majakovskij nello stesso film.



13, 14. Majakovskij nel film *Bàryšnja i chuligàn* (La signorina e il teppista, 1918).

20. Il primo episodio de *La cimice* (la scena delle compere dinanzi all'Univermàg) nella regia di Mejerchol'd (1929).

21. Alle prove de *La cimice*, il 25 gennaio 1929: in piedi da sinistra Majakovskij e Rodčenko; seduti Šostakovič e Mejerchol'd.

Alticcio,
con le nere fauci aperte,
ruzzolò da una camera un comò.
I corsetti scendevano, temendo di cadere,
dalle insegne « Robes et modes » [1].
Ogni caloscia è inaccessibile e severa.
Le calze-sgualdrine
strizzano, frivole, gli occhi.

(vv. 299-323).

Nonostante il bieco cipiglio, gli oggetti hanno in Majakovskij qualcosa di funambolesco, come se la loro terribilità dovesse d'un tratto scoppiare in una grande risata. Questi oggetti-pagliacci, che smaniano come per il morso d'una tarantola, sono ben diversi da quelli che negli stessi anni, nei « Ready-Mades » di Duchamp, si segregavano in una gelida incongruenza, in una posa di inutili trofei. L'arte moderna ci ha abituati ad oggetti che, staccandosi sempre piú dall'uomo, si riducono in una squallida solitudine: abbiamo in mente certi dipinti dei surrealisti, dove, afflosciatesi come molli parvenze d'una vegetazione fungosa, le cose languiscono in distese spettrali. In Majakovskij però la storia degli oggetti non si spinge cosí lontano. In *Misterija-buff* essi ritrovano la loro fiducia negli uomini. Poi, nel periodo del costruttivismo, al variopinto ciarpame che si agita nella tragedia succedono arnesi obbedienti, utensili dalla nuda secchezza. Ma il frastuono di quella sommossa riecheggia smorzato negli episodi di *Klop* [La cimice], in cui oggetti isolati come panoplie d'un mondo stantío borbottano il loro sordo rancore.

Della rivolta descritta in *Vladimir Majakovskij* si ricorda Jurij Oleša all'inizio di *Zàvist'* [Invidia], là dove, unendo al tema del poeta i « gags » delle prime comiche di Chaplin, fa dire al suo Kavalerov:

Le cose non mi amano. Un mobile cerca di farmi lo sgambetto. Un angolo coperto di lacca una volta mi ha letteralmente addentato. Con la coltre ho sempre rapporti molto complessi. La minestra che mi servono non si raffredda mai. Se una

[1] Delle insegne si legge anche in una didascalia del primo atto: « I passanti portano per cibo l'aringa di ferro di un'insegna, un'enorme focaccia d'oro, pieghe di giallo velluto ».

qualsiasi inezia – una moneta o un bottone della camicia – cade giú dalla tavola, di solito rotola sotto un mobile che non si riesce a spostare. Io striscio carponi per terra e, alzando la testa, mi accorgo che la credenza ride (I, 1).

5.

Leggendo le scene di *Vladimir Majakovskij*, vien da pensare ad alcuni lavori di Andrèev, come *Žizn' Čeloveka* [La vita dell'Uomo, 1907] e *Car' Golod* [Re Fame, 1908]. E in realtà, per l'allegorismo schematico, per il clima pulcioso e febbrile, per il risalto con cui contrappongono la tetra miseria ai soprusi dei pingui, quei drammi sembrano preludere a questa tragedia.

Nel Quinto Quadro di *Žizn' Čeloveka*, ad esempio, compaiono « volti simili a maschere dalle parti incredibilmente ingrandite o rimpicciolite: volti nasuti e privi di naso, dagli occhi sgranati con ferocia sino a uscire dalle orbite oppure ridotti ad anguste fessure, a puntini appena visibili, col gozzo e il mento minuscolo, coi capelli arruffati, ispidi e sudici, che a qualcuno ricoprono metà dell'effigie ». E in *Car' Golod*, nel Secondo Quadro, fanno mostra di sé « prostitute triviali, teppisti e loro compagne, lenoni, ladruncoli, assassini, mendichi, storpi ed altri relitti della grande città, tutto ciò che di piú orrido possono dare l'indigenza, il vizio, il delitto e l'eterna, insaziabile fame dello spirito ».

Allo stesso modo che in Majakovskij, nei drammi di Andrèev i personaggi, indistinti e simbolici, sono concepiti come voci d'un coro. Amalgamati da una fosca rassomiglianza, da un'espressione di terrore demente, si accalcano in un informe brulicare di corpi attorti, scavalcandosi l'un l'altro con uno scompiglio infrenabile, con una gara di esclamazioni e di gemiti. Ne deriva un affresco babelico, che vuol rendere la baraonda e i contrasti della città moderna, ma si perde purtroppo nei fumi d'una gonfia retorica.

In Majakovskij la visione del tumulto è, per fortuna, ventilata da sprazzi d'umorismo. Ma non c'è dubbio che nella descrizione della sommossa dei poveri egli si richiami a *Car' Golod*, le cui scene, ispirandosi

alle danze macabre del barocco, rappresentano appunto la vana rivolta degli operai e della plebe affamata contro i sazi [1].

Sicuri di questo rapporto, è ormai tempo di dire che la tragedia di Majakovskij ha molte analogie con la drammatica del simbolismo. Nel 1909-10, durante i mesi trascorsi in carcere a Mosca, egli s'era sprofondato nella lettura dei simbolisti, scrivendo anche versi, piú tardi smarriti, nello spirito di quel movimento. Come i loro drammi, il suo primo lavoro teatrale è tutto imbevuto di lirismo e s'incentra nella figura dominante del poeta.

Cosí, a guardar bene, il futurista che scatena gli oggetti, l'apostolo dei miseri, il Deucalione che suscita fantasmi dai baci e dalla saliva si rivela una variante degli eroi stralunati del simbolismo. La tendenza a mutare i personaggi in fantocci, in rigidi emblemi che esprimano con modi astratti l'orrore del mondo reale, e inoltre il clima d'angoscia e la mancanza d'azione rendono estremamente vicina questa tragedia ai componimenti drammatici di quella scuola. Come nei testi del simbolismo, le occasioni del labile intreccio non hanno sviluppo, ma sfumano in un alone lirico; le battute dei vari personaggi sono frammenti d'un lungo monologo del poeta; e l'insieme si risolve in una confessione desolata, in uno scorcio d'autobiografia. Ma va subito aggiunto che Majakovskij, appropriandosi questi schemi, ne dissipa le allusioni mistiche e soprattutto quel dualismo metafisico, che era attributo costante del teatro dei simbolisti.

Abbiamo già rilevato nel precedente capitolo che la fiaba scenica di Chlébnikov *Snežimočka* affonda le radici in *Neznakomka* [La Sconosciuta] di Blok. I fragili drammi blokiani influirono su poeti d'ogni corrente. Si è sorpresi di rinvenirne le tracce persino in una verbosa esercitazione drammatica dell'immaginista Vadim Šeršenevič, *Večnyj žid* [L'eterno ebreo, 1916], che contamina mediocremente il lavoro di Majakovskij con *Balagančik* [La baracca dei saltimbanchi] di Blok.

[1] È curioso che anche in Andrèev si trovi il motivo delle insegne. Nel Secondo Quadro di *Žizn' Čeloveka* l'Uomo, caduto in miseria, esclama: « Le insegne! Il prosciutto vi è dipinto con tale vivezza, che lo si potrebbe divorare con tutto il ferro ».

Il nostro poeta amava le canzoni strazianti, le romanze zigane di Blok, e ne conosceva parecchie a memoria [1]. Non c'è perciò da stupirsi se alcune espressioni della sua tragedia (come, ad esempio, « in dòmino e con maschera di tenebre ») tengono delle metafore blokiane. Là dove narra d'aver incontrato l'anima avviluppata in una « vestaglia azzurra », il personaggio Majakovskij ci fa pensare al Poeta infelice, che in *Neznakomka* cerca « fra le azzurre nevi » la misteriosa creatura caduta dal cielo [2]. Alle marionette di *Balagančik* rassomigliano le larve inquietanti degli storpi. Nella Conoscente del poeta, bambola enorme che la folla scaraventa tra le quinte, ravvisiamo la Colombina di Blok, « fidanzata di cartone », che crolla sotto la tempesta di neve.

E ancora: per il suo fremito di rivolta la tragedia si ricollega a *Koròl' na ploščadi* [Il re sulla piazza], nelle cui scene ramifica un identico senso di trepidazione, un presagio di ineluttabile rovina. Il dilagare frenetico della sommossa e l'attesa impaziente di navi simboliche da paesi lontani dànno a questo dramma, che è il piú articolato fra quelli di Blok, un'atmosfera ubriaca e delirante. C'è qui un personaggio, il Buffone, che nel suo dire proverbioso precorre il Vecchio delle gatte. E le piccole rosse Voci che saltellano dentro nuvoli di polvere, accrescendo l'assurda apprensione, servirono forse di modello ai minuscoli Baci sgambettanti della tragedia di Majakovskij.

Ma anche le didascalie, vere liriche in prosa (come in tutti i drammi dei simbolisti), hanno nei due lavori la stessa intonazione. Si confrontino i due brani seguenti:

Blok: « ... Il crepuscolo s'addensa rapidamente. Il corno del vento strombetta, si levano globi di polvere, la bufera s'appressa, la folla brontola sordamente in lontananza... »

Majakovskij: « L'inquietudine è aumentata. Si sentono spari. Una grondaia comincia a strascicare lentamente una nota. Si mette a ronzare la lamiera dei tetti ».

[1] Cfr. Šklovskij, *O Majakovskom* cit., p. 69, e L. Brik, *Čužie stichi*, in « Znamja », 1940, 3.
[2] Cfr. B. Rostockij, *Majakovskij i teatr*, Mosca 1952, p. 56.

In *Vladímir Majakovskij* s'avvera quella fusione tra attore e poeta, che era stata a lungo vagheggiata da Blok. Ma se Blok nelle spoglie dei suoi personaggi (specie in quelle di Pierrot in *Balagančik*) appare clorotico e trasognato, come un'immagine di Laforgue, Majakovskij si leva dalla tragedia concreto e terrestre, con tutti gli impulsi e le scorie della realtà.

Ora, a noi sembra che, riallacciandosi ai drammi lirici dei simbolisti, egli si attenga nello stesso tempo alle teorie di Evrèinov sul monodramma. È noto che Nikolàj Evrèinov propugnava un genere scenico, i cui personaggi fossero solo riflessi dei mutamenti interiori del protagonista. Ebbene, nella tragedia di Majakovskij le figure del coro sono aspetti diversi dell'eroe principale, o meglio l'eroe si frantuma, come in un giuoco di specchi deformanti, in tutta una serie di sembianze mostruose, che esprimono le gradazioni del suo sconforto iperbolico.

6. La rappresentazione

Ci pare significativo che per la sua prima opera d'una certa ampiezza Majakovskij abbia scelto la forma teatrale, non solo scrivendo un lavoro di cui era il personaggio-pilota, ma mettendolo in scena lui stesso e recitandovi la parte precipua. Ed è curioso che nell'articolo *O raznych Majakovskich* [Dei diversi Majakovskie] del 1915 egli parli del poema *Oblako v štanach* [La nuvola in calzoni] come della sua « seconda tragedia ».

Il monodramma fu incluso nel repertorio del « Primo nel mondo teatro dei futuristi », che tenne i propri spettacoli a Pietroburgo nello scorcio del 1913 sulla ribalta del « Luna-Park » (a via Oficerskaja), dove aveva avuto sede dal 1906 al 1909 il Teatro Drammatico di Vera Komissaržévskaja. Attori maldestri e studenti privi d'ogni esperienza teatrale rappresentarono il 2 e il 4 dicembre la tragedia di Majakovskij, alternandola, il 3 e il 5, col melodramma *Pobeda nad solncem* [Vittoria sul sole] di Kručënych musicato da Michaíl Matjušin.

Diversamente dal testo di Majakovskij, cosí denso di contenuti, il libretto dell'opera si stemperava in un'amorfa poltiglia di suoni. Agglo-

merato di parole inconcludenti, ruvido balbettío senza nesso, aveva qualcosa di trogloditico, come tutta la poesia di Kručënych, poesia deserta come un cranio atrocemente calvo. Ai suoi trucchi fonetici si attagliarono tuttavia a meraviglia le scene suprematistiche e la regia di Malevič, il quale con scaltre combinazioni di luci scomponeva in figure geometriche gli attori e gli oggetti [1].

Ma veniamo alla tragedia. Le scene erano costituite da semplici fondali dipinti. Per il prologo e l'epilogo P. Filonov, che in quegli anni insisteva anche lui sul motivo della città che tortura gli uomini, aveva spennellato su un nero cartone di forma quadrata una congerie sbilenca di oggetti, di macchie, di lettere dell'alfabeto. I fondali pitturati da I. Škol'nik per il primo e il secondo atto raffiguravano la città come un ragnatelo di strade, di case assiepate, di lampioni, di insegne, di pali telegrafici.

All'aprirsi del sipario, il fondale di cartone nero, incorniciato da drappi di scuro percalle, era immerso nella penombra: lo spettacolo s'iniziava con una lugubre parata di storpi.

L'attore Mgebrov racconta:

> Dalle quinte sfilavano lentamente, l'uno dietro l'altro, i personaggi: vivi fantocci di cartone. Il pubblico tentava di ridere, ma la risata si spezzava, perché tutto questo, lungi dall'esser ridicolo, era raccapricciante. Pochi di coloro che si trovavano nella sala avrebbero potuto spiegarsene la ragione. Se mi reco a teatro pensando di assistere ad uno spettacolo e di schernire un pagliaccio, e d'un tratto il pagliaccio si mette a parlare di me seriamente, la risata raggela sulle mie labbra. Appena, sin dall'inizio, il riso si spense, si cominciò a sentire di colpo l'apprensione del pubblico, un'apprensione sgradevole. Avrebbe voluto ridere ancora, era venuto per questo. E aspettava, guardando avidamente la scena... [2].

Nel crepuscolo guidava gli storpi un fiaccolaio funerario dalla livrea bianca e dal bianco cilindro [3]. Spuntato da sinistra, come una demoniaca

1 Cfr. Livšic, *op. cit.*, pp. 187-91.

2 Mgebrov, *op. cit.*, p. 278.

3 La nostra descrizione si fonda sulle testimonianze di Mgebrov (pp. 271-84), Livšic (pp. 183-86), Percov (pp. 233-38), Rostockij (pp. 32-48), Katanjan (pp. 56-58) e inoltre su quelle di O. Matjušina e L. Ževeržiev, in *Majakovskomu: sbornik vospominanij i statej*, Leningrado 1940.

parvenza di Hoffmann, quatto quatto avanzava lungo il nero fondale di Filonov, stenebrandolo col barlume d'una lanterna, per poi scomparire verso destra. Sulle sue orme arrancavano l'Uomo senza un occhio e senza una gamba, l'Uomo senza un orecchio, e tutti gli altri. Chiudeva la cupa sfilata il Matusalemme delle gatte, simile a quei « nonni del carosello », che imbonivano i curiosi dalla ringhiera dei baracconi.

Ciascuno degli storpi, vestiti d'un bianco saio, recava dinanzi a sé una sorta di scudo, su cui eran dipinti, come in uno stemma, i suoi attributi, i segni della sua mostruosità. Mani, gambe, facce deformi si accastellavano in un intrico di pezzi anatomici, in una terribile araldica. Sul pavese del Vecchio rampava una folla di gatte nere. I visi, impiastrati cosí da disgradare le rozze truccature dei contadini russi nelle feste natalizie, erano completamente nascosti dagli scudi, e ne facevano capolino di tanto in tanto, per intonare le loro battute. In modo analogo i mistici di *Balagančik* si rimpiattavano dentro finanziere antiquate, emergendone a tratti, per lanciare esclamazioni d'orrore. Perché lo scudo fosse continuamente rivolto agli spettatori, gli storpi erano costretti a muoversi a tempo rallentato, per linee rette e parallele alla ribalta, sempre di contro al pubblico. Declamavano i versi con pigra lentezza, staccando ritmicamente le sillabe, tra lunghissime pause.

Non si può argomentare da tutto questo che la messinscena della tragedia divergesse molto dagli spettacoli del simbolismo. Ci troviamo sempre nell'ambito di quel teatro statuario, in cui l'attore, manichino dai gesti gelidi e spenti, doveva armonizzare coi pannelli pittorici del fondo, come figura d'un bassorilievo. Questi cartoni dipinti non fanno presagire le forme cubiche, le scene a tre dimensioni, che sarebbero apparse tra poco al Teatro da Camera [1]. Il costume-scudo in sostanza assomiglia alla superficie piatta d'una tela, e i personaggi-scudi non sono che quadri in movimento, in una specie di mostra animata, come nella commedia di Chlébnikov *Markiza Dezes*. Si è ancora lontani dai costumi

1 Cfr. Konst. Deržavin, *Kniga o Kamernom Teatre*, Leningrado 1934, pp. 68-69.

angolosi e prismatici, di stile cubistico, che Aleksandra Ekster disegnerà tra qualche anno per le regie di Taírov.

I costumi, i drappi, i fondali, la dizione monotona e lenta, il moto rettilineo dei manichini ci riportano ai metodi del cosiddetto teatro « convenzionale », sperimentati da Mejerchol'd con Vera Komissaržévskaja nel 1906-907 [1]. Ed è certo una strana coincidenza che la tragedia venisse recitata proprio sulla ribalta da cui la Komissaržévskaja aveva espresso coi toni del simbolismo l'ansietà morbosa dell'epoca. I versi di Majakovskij riaccesero in quel luogo gli stessi fremiti d'inquietudine che nel dicembre 1906 vi avevano suscitato le melodiose cadenze di *Balagančik* [2]. Ma, a confronto con la messinscena di *Vladímir Majakovskij*, la rappresentazione del dramma blokiano era stata molto piú audace, soprattutto per quel passaggio in cui le scene volavano in aria, quasi preannunzio del costruttivismo [3].

Majakovskij indossava il suo « costume » consueto: la blusa a strisce gialle e nere, il cappotto, il cilindro, solo nel secondo atto adornandosi d'una toga e d'una corona d'alloro. Dopo il corteo degli storpi, entrava sul palcoscenico illuminato e si toglieva cappotto e cilindro, per affidarli a un servo di scena. Poi da un rialzo coperto di calicò marrone recitava i suoi versi, rivolgendosi al pubblico: li recitava in posa oratoria, senza troppo curarsi del coro che gli gravitava intorno. Mentre gli storpi strascicavano dietro agli scudi con passo rigido e legato, Majakovskij spaziava per la ribalta, spiccando tra quel brulichío di pupazzi sproporzionati come disegni infantili.

La plasticità vigorosa dei gesti, il timbro della voce, la mimica del volto rivelarono in lui un attore di grandi promesse. E un critico conservatore, Aleksàndr Kugel' (Homo Novus), pur tenendo a vile il lavoro, notò dell'interprete:

[1] Cfr. *Sbornik pamjati V. F. Komissarževskoj*, Mosca 1931.

[2] Blok era presente allo spettacolo di Majakovskij. Cfr. Livšic, *op. cit.*, pp. 185-86; Šklovskij, *O Majakovskom* cit., p. 57; Percov, *op. cit.*, p. 235.

[3] Cfr. Nikolàj Volkov, *Mejerchol'd*, I, Mosca-Leningrado 1929, p. 278.

Il signor Majakovskij ha un'ottima voce, una buona dizione, un viso espressivo, un aspetto teatrale. Se mettesse da parte le sue balordaggini per fare l'attore, diverrebbe un eccellente amoroso. Nel tempo libero dagli spettacoli e dalle prove potrebbe scrivere versi discreti, senza alternarli per réclame con impudenti stoltezze [1].

Già in questo primo tentativo si manifestò pienamente la tendenza di Majakovskij a trasformare il teatro in una tribuna polemica. La sollecitudine per gli umiliati vi si univa infatti a un patetico atteggiamento di sfida, di rumorosa protesta contro i borghesi. Le gonfie immagini proruppero con travolgente arroganza sulla società torpida e inamidata di quegli anni, che celava sotto una logora indoratura la propria vuotezza. La tragedia provocò indignazione e clamori fra il pubblico che stipava il teatro. « La crivellarono di fischi » sottolinea il poeta nell'autobiografia [2]. Sulle reazioni degli spettatori mette conto di leggere un brano delle memorie di Mgebrov:

Majakovskij, nella sua blusa gialla, camminava e fumava come uno qualsiasi. Intorno a lui si aggiravano i fantocci, e nei loro bizzarri movimenti, nelle loro strane parole era molto di incomprensibile e di spaventoso, come nella vita. E il pubblico che ascoltava con le orecchie tese, il pubblico con le sue risate e lepidezze banali era anch'esso incomprensibile. Spaventose e incomprensibili echeggiavano dalla scena le frasi di Majakovskij. Egli diceva: « su voi, poveri topi... » E la gente, per tutta risposta, si metteva a sghignazzare, e il suo cachinno ricordava un timido grattare di topi in una porta aperta. « Non ve ne andate, Majakovskij » urlava il pubblico per derisione quando egli, confuso, raccoglieva affannosamente in un grande sacco le lacrime e i fogli di giornale e i suoi giocattoli di cartone e le beffe della platea, in un grande sacco di tela rozza: li raccoglieva per andarsene nell'eternità, verso spazi immensi e verso il mare... [3].

Mgebrov parla di « giocattoli di cartone ». E in realtà le lacrime, che le donne ammucchiavano ai piedi di Majakovskij, erano sacchetti di

[1] In « Teatr i iskusstvo » dell'8 dicembre 1913, n. 49.

[2] *Ja sam* cit., p. 22. Molti videro in quel lavoro soltanto una farsa: non è perciò da stupire che, all'inizio del 1914, l'impresario B. Evelinov meditasse di metterlo in scena nel suo teatro d'operetta. Ne dà notizia il pittore Lentúlov, che disegnò i bozzetti. Cfr. Katanjan, *op. cit.*, p. 66.

[3] Mgebrov, *op. cit.*, pp. 279-80.

varie grandezze; ruvidi sacchetti a forma di labbra erano i baci. E che dire della Conoscente del poeta? Livšic rammenta:

> La bambola di cartapesta alta cinque-sei metri, dalle guance vermiglie, vestita di stracci e, nonostante l'abito femminile, paragonabile a una sorta di Babbo Natale, piaceva sul serio a Majakovskij, come d'altronde tutte queste lacrimucce, lacrime e lacrimone luccicanti d'orpello e simili a enormi vesciche natatorie. Egli gioiva come un bambino dei goffi giocattoli, e quando tentai di scherzare su quegli attrezzi a mio avviso grossolani, il suo volto si rattristò. Solo piú tardi compresi che c'era qualcosa di hoffmanniano in questo incontro del poeta lirico con le proprie immagini, incarnatesi in oggetti tangibili [1].

7.

Benché sia un lavoro sperimentale, la tragedia di Majakovskij ha un calore umano, che è raro trovare in altri testi drammatici dell'avanguardia europea. Restando nell'àmbito del teatro di pittori, ci vengono in mente due atti unici di Kokoschka, *Mörder Hoffnung der Frauen* e *Sphinx und Strohmann*, del 1907, che diedero inizio alla drammaturgia espressionistica.

Ora, nonostante lo schematismo e le movenze legnose, i personaggi di Majakovskij scaturiscono dalla miseria e dai dolori di quegli anni; nonostante le iperboli e le situazioni strampalate, la tragedia germina da precise circostanze sociali. E invece si vedano i tentativi di Kokoschka: il primo proietta in una tetra e selvatica antichità il motivo del morboso contrasto fra i sessi; l'altro, definito « ein curiosum », rifacendosi a Grabbe, raccozza spunti di pretenziosa metafisica, di umor nero, di demonismo.

Queste macchinose armature, gremite di spettri e di larve grottesche, rivelano un'opaca aridità cerebrale [2]. Per quanto bizzarro, il Vecchio delle gatte ci sembra piú accettabile delle creature di Kokoschka, di

1 Livšic, *op. cit.*, p. 186.
2 Cfr. Hans-Maria Wingler, *Der sturm*, Feldafing Obb., 1955, e Commento a: Oskar Kokoschka, *Schriften*, Monaco 1956.

quel Firdusi, ad esempio, che tentenna una grande testa di paglia girevole e porta, legata a un filo, una vescica di maiale come simbolo dell'anima.

Nella contrada fantastica del teatro d'avanguardia càpita spesso di imbattersi in esseri astratti, in automi. Si affaccia alla nostra memoria una pantomima di Schlemmer, *Das Figurale Kabinett*, del 1922, « metà tiro a segno e metà Metaphysicum abstractum », impasto di geometrico e di burlesco, in cui agivano strane figurette meccaniche, come il Grande Viso Verde tutto Naso, il Corpo violino, il Quadrettato variopinto, il « Miglior Signore », il Roseo, il Turco, l'Elementare, il Discutibile, l'Astratto-Lineare [1].

C'è senza dubbio qualche analogia tra queste parvenze e il coro della tragedia di Majakovskij, come del resto tra gli scudi emblematici degli storpi e le maschere esorbitanti che portavano gli attori del teatro espressionistico alla « Sturm-Bühne » di Berlino e alla « Kampfbühne » di Amburgo [2].

Ma dinanzi ai fantasmi verbali esalati dalla fantasia di Majakovskij tu pensi al travaglio di moltitudini oppresse, alla disperazione di gente reietta. Invischiato nei casi del proprio tempo, il poeta non si smarrisce in un labirinto di lambiccati virtuosismi. Da quel campionario allegorico di orridi manichini trapela l'ambiente reale della città russa con le sue folle umiliate, coi suoi stridenti contrasti, alla vigilia della rivoluzione.

1 Cfr. Hans Hildebrandt, *Oskar Schlemmer*, Monaco 1952, p. 22.
2 Cfr. Schreyer, *op. cit.*, pp. 20-33.

III. Verso la Terra Promessa

1.

I futuristi, e specialmente Majakovskij (che si trovava allora a Pietrogrado), accolsero la rivoluzione come un uragano che avrebbe spazzato l'accademismo e il vecchiume retorico. Vagheggiavano che il nuovo regime si affrancasse dalla zavorra culturale e da tutta la scialba oleografia dei borghesi. Nel nostro poeta le vicende di Ottobre parvero rinvigorire l'ardore pugnace, la sprezzatura polemica, la gioia esuberante dei colori e dei suoni. Nell'ebbrezza del grande rivolgimento, egli si prodigò in dizioni poetiche, in dispute e nella diffusione di manifesti, che non tardarono a suscitare lo sdegno di nuovi pinzocheri spauriti dalla sua veemenza.

Il 5 dicembre 1917 Majakovskij si trasferí a Mosca. La città brulicava di caffè letterari, dove, attorno a poeti e scrittori, si davano convegno trafficanti, soldati in licenza, avventurieri d'ogni risma. Ricordiamo la « Stalla di Pegaso », ricettacolo degli immaginisti, il « Cofanetto musicale », il « Pittoresque », addobbato con tinte sgargianti da Jakúlov e Tatlin, « stupendo balocco fra le mani di gente troppo adulta » secondo le parole di Erenburg [1]. Con le loro serate chiassose questi ritrovi sopperivano alla scarsezza dei giornali, stampati allora su carta d'imballaggio con pessimo inchiostro.

Majakovskij frequentò il « Caffè dei poeti », rifugio dei cubofuturisti, fondato nell'autunno di quell'anno da Vasilij Kaménskij e dal « futurista della vita » V. Gol'cšmidt in un'angusta lavanderia del vicolo Nastas'inskij [1]. Tatlin, Jakúlov, Lentúlov, Maškòv ed altri pittori avevano ornato questa « capanna di cowboys » (come la definí Majakovskij), schizzando curiosi arabeschi sulle pareti spalmate di tinta nera. Davíd Burljúk vi dipinse una filza di strambe immagini: turgidi torsi di donne, groppe equine a molte zampe, strisce variegate, e scritte come « Mungete rospi estenuati » e « Al diavolo, vacche senza corna e ferri da stiro » [2]. A detta di Kaménskij, il nostro poeta tratteggiò su una parete « un elefante rosso con la proboscide attorcigliata e sulla pancia la firma: Majakovskij ».

Qui, assieme a Kaménskij e a Burljúk, Majakovskij dava ogni sera spettacolo, declamando i propri versi. In un giornale del tempo si legge:

> Majakovskij è sfrontato, brillante e sagace. E forse è anche un barbaro, ma di quelli della periferia di New York. Non alterca con gli infelici « odontòlogi » capitati nel Caffè dei poeti, ma con destrezza di pugile li mette semplicemente knock-out, mozzando loro il respiro. Dalla sua bocca quadrangolare volano, non parole, ma pietre tonanti d'un torrente alpestre. Egli vuol essere monumentale, ma da vero yankee vede la grandiosità in forma di numeri giganteschi. Perciò preferisce i personaggi e gli oggetti millenari, con mille braccia e mille occhi. Le sue idee sono cosmogoniche, ma non è Dante, è Walt Whitman. Gli si addirebbe dominare gli elementi, ma gli elementi da lui ammansiti sarebbero un poco operistici, come in Brjusov [3].

Con Burljúk e Kaménskij, Majakovskij redasse nel marzo 1918 l'unico numero della « Gazeta futuristov » [Giornale dei futuristi], pubblicandovi una lettera aperta agli operai, la lirica *Naš marš* [La nostra marcia] e la « poetocronaca » *Revoljucija*. Dopo aver interpretato tre films, di cui parleremo in appresso, nel giugno 1918 tornò a Pietrogrado. Il « Caffè dei poeti » s'era chiuso il 14 aprile.

In quei giorni futurismo e rivoluzione sembravano immedesimarsi, la novità delle forme coincideva col rinnovamento politico. Gli artisti d'avanguardia, che nel rovinío delle vecchie consuetudini avevano scorto

[1] Il'jà Erenburg, *A vsë-taki ona vertitsja*, Mosca-Berlino 1922, p. 26.

[1] Cfr. Kaménskij, *Žizn' s Majakovskim* cit., pp. 190-203.
[2] Cfr. S. Spasskij, *Moskva*, in *Majakovskomu*, Leningrado 1940, p. 73.
[3] Nat Inber, *Kafe poetov*, in « Teatral'naja gazeta », Mosca, 17 dicembre 1917, n. 51.

l'avvento di un'insperata libertà formale, stimavano il futurismo la sola tendenza capace di esprimere il lievito dell'epoca. Furono i cubofuturisti i primi a trasfondere nelle proprie opere il ritmo, i temi, i propositi della rivoluzione: si pensi al progetto di Tatlin per un monumento alla Terza Internazionale, alla commedia *Misterija-buff* e al poema *150 000 000* di Majakovskij, al dramma *Sten'ka Razin* di Kaménskij, alle regie di Mejerchol'd. D'altra parte, per varie diramazioni, il futurismo era ormai penetrato dovunque, e persino il teatro di Taírov, ricorrendo alle scene fantasiose di Jakúlov, coltivava, come disse Majakovskij, un « dolciastro futurismo per le dame »[1].

Anche adesso tra i futuristi primeggiò la pittura:

> Le strade sono i nostri pennelli.
> Le piazze le nostre tavolozze

sentenzia Majakovskij in *Prikàz po armii iskusstva* [Ordine all'esercito dell'arte, 1918].

All'inizio del 1918 fu istituito, nell'àmbito del Narkompròs (Commissariato del popolo per l'istruzione), l'IZO, ovvero « Otdél izobrazitel'nych iskusstv » [Sezione delle arti figurative], organismo statale con pieni poteri, presieduto dal pittore D. Šterenberg. L'IZO era articolato in due « collegi artistici » autonomi: quello di Pietrogrado, di cui fecero parte Majakovskij, O. Brik, N. Al'tman, N. Punin, e quello di Mosca, che vantava figure come Malevič, Tatlin, Kandinskij, Rodčenko, e O. Rozanova, N. Udal'cova, I. Maškòv, R. Fal'k. Attraverso l'IZO il regime sovietico prestava il suo assenso alle correnti piú audaci. Questa sezione, quartier generale dell'avanguardia, ebbe in mano le scuole, le gallerie, i periodici, costituí un fondo e una commissione d'acquisto, e organizzò in breve tempo molteplici mostre di pittura non oggettiva.

Pur aderendo alla causa del comunismo, gli artisti dell'IZO riaffermavano quell'autonomia della forma, che era stata sin dal principio

[1] *Otkrytoe pis'mo A. V. Lunačarskomu* (1920), in *Polnoe sobranie sočinenij*, XII, Mosca 1937, p. 27.

il motivo dominante di tutti i proclami dei cubofuturisti. Un simile assioma appariva ancora rivoluzionario in un paese, ove le ricerche formali venivano giudicate segni di decadenza, arzigogoli estranei alla cosiddetta « spiritualità » russa.

I teorici e i pittori dell'IZO puntarono fanaticamente sugli aspetti tecnici dell'arte, rivaleggiando coi critici e coi filologi della scuola « formalistica » (Šklovskij, Brik, Jakobson, Ejchenbaum, ecc.), che avevano appoggiato sin dalle origini il cubofuturismo[1]. C'erano stretti legami tra questi gruppi: Osip Brik, ad esempio, apparteneva sia all'IZO che all'Opojaz (Società per lo studio del linguaggio poetico). D'altronde il metodo « formale » aveva anch'esso le sue radici nel cubismo. I filologi dell'Opojaz di Pietrogrado e del Circolo linguistico di Mosca, accesi fautori di Chlébnikov e di Majakovskij, esploravano la struttura di un'opera come un congegno meccanico, scomponendola nei suoi elementi. Disintegravano i testi con furore analitico, scrutandone, pezzo per pezzo, i rapporti, l'ordito sonoro, i trucchi stilistici. La precisione da laboratorio si univa in loro a una scapigliatura da caffè letterario. Costruendo le proprie teorie sugli esperimenti dei cubofuturisti, ne giustificarono le prodezze verbali in una serie di indagini estrose e scintillanti.

Ma torniamo alla pittura. Trionfava il suprematismo. Si giunse persino a pavesare di tele non oggettive le fiancate dei treni e le strade delle città. Enormi pannelli nascosero le screpolose facciate dei vecchi edifici. In un « decreto » del 1918, firmato da Majakovskij, da Kaménskij e da Burljúk, risaltano queste parole:

> Artisti e scrittori sono tenuti a prendere senza indugio pentole di colori e a illuminare, a dipingere coi pennelli della propria maestría le anche, la fronte ed il petto delle città, delle stazioni e delle mandrie di vagoni ferroviari eternamente in fuga [2].

Cosí il popolo russo poté ammirare all'aperto grandiose scenografie di Chagall, della Ekster, di Šterenberg, di Al'tman. Vítebsk, ad esempio,

[1] Cfr. Viktor Erlich, *Russian Formalism*, L'Aia 1955, pp. 45-50.

[2] *Dekret N° 1 o demokratizacii iskusstv*, in *Polnoe sobranie sočinenij*, XII, Mosca 1937, pp. 14-15.

fu un giorno mutata in una sorta di favolosa contrada della pittura moderna: i tram, le vetrine, le case si coprirono di luccicanti colori. Sergéj Ejzenštejn racconta:

Una strana città di provincia. Tutta di rossi mattoni squallidi e affumicati, come molte città delle regioni occidentali. Ma questa è piú strana delle altre. Qui, nelle vie principali, una bianca tinta ricopre i mattoni rossi. E sul fondo bianco si spargono circoli verdi. Quadrati arancioni. Rettangoli azzurri. È la Vítebsk del 1920. Per i suoi muri di mattoni è passato il pennello di Kazimir Malevič [1].

In tal modo l'arte d'avanguardia scendeva dal chiuso delle gallerie in mezzo alla folla:

Sulle strade, futuristi,
tamburini e poeti! [2].

Spalleggiato dall'IZO, a Pietrogrado, Majakovskij si sentí piú sicuro nella sua lotta. Diede alle stampe col titolo *Ržanòe slovo* [La parola di segala] una piccola crestomazia di liriche di futuristi, preceduta da un suo articolo e da un'affettuosa avvertenza di Lunačarskij, il primo commissario del popolo per l'istruzione. E quando, nel dicembre 1918, Osip Brik e Nikolàj Punin fondarono il giornale « Iskusstvo Kommuny » [L'arte della Comune], organo dell'IZO, egli vi pubblicò alcune poesie che hanno cadenza di « editti », poesie che sorprendono per l'intensità dei raccordi fonetici, per la scrittura sbalzata e irruente.

La tendenza battagliera del giornale e il tono spregiudicato di quei versi provocarono un conflitto, all'interno del Narkompròs, tra l'IZO e la « Sezione Musei e difesa del passato ». Majakovskij non tralasciava occasione di deridere e sbaldanzire questo gruppetto di conservatori, ed essi gridavano alla « barbarie » dei futuristi, accusandoli di voler distruggere il patrimonio di secoli di cultura. Li irritò soprattutto la poesia *Radovat'sja rano* [È presto per rallegrarsi, 1918], in cui Majakovskij, riprendendo motivi consueti del futurismo, affermava:

[1] *Zametki o V. V. Majakovskom*, in « Iskusstvo kino », 1958, 1.
[2] Majakovskij, in *Prikàz po armii iskusstva*.

E di Raffaello vi siete scordati?
Vi siete scordati di Rastrelli?
È tempo
che i proiettili cinguettino
sopra le pareti dei musei.
Con le gole-bombarde fucilate il vecchiume!
Seminate la morte nel campo avversario.
Non veniteci a tiro, mercenari del capitale.
E lo zar Alessandro
si erge ancora
sul Piazzale delle Rivolte?
La dinamite!
Abbiamo schierato i cannoni sul margine,
sordi ai vezzi delle guardie bianche.
Ma perché
non s'attacca ancora Puškin?
E tutti gli altri
generali classici?

Questa protesta spavalda contro il passato, ma specialmente contro i rigattieri del passato, sembra concepita in gara con l'ode *My* [Noi, 1918] del poeta proletario Vladímir Kirillov, che invitava anche lui a incenerire Raffaello e a diroccare i musei. Ma non è altro in realtà che un'amena bravata, un paradosso polemico. Abbiamo già riferito che Majakovskij ammirava l'antica pittura di icone, e anche Puškin in fondo gli era vicino, come piú tardi dimostrò nella poesia *Jubilejnoe* (1924), a lui dedicata [1]. Tuttavia la « Sezione Musei » col suo sacro zelo vide in quei versi un'esortazione alla violenza, e a Lunačarskij toccò di rabbonire i conservatori imbronciati [2].

[1] Cfr. Ripellino, *op. cit.*, pp. 297-306.
[2] Con l'articolo *Lòžka protivojadija* [Un cucchiaio di contravveleno], in « Iskusstvo Kommuny » del 29 dicembre 1918, n. 4.

2.

Nell'estate 1918, in una villa a Levašovo presso Pietrogrado, sulla ferrovia di Finlandia, Majakovskij compose la commedia in versi *Misterija-buff*, concepita già prima della rivoluzione d'Ottobre [1]. Il 27 settembre lesse il suo nuovo lavoro in casa di Osip e Lilja Brik, alla presenza di Lunačarskij e di Mejerchol'd [2].

I personaggi di *Misterija-buff* sono sette paia di « puri » (un grasso francese, un australiano con la moglie, un ufficiale italiano, un ufficiale tedesco, un mercante russo, il negus abissino, un cinese, un corpulento persiano, un ragià indiano, un pascià turco, un pope, uno studente, un americano) e sette paia di « impuri » (uno spazzacamino, un lampionaio, un autista, una cucitrice, un minatore, un carpentiere, un bracciante, un domestico, un ciabattino, un fabbro, un panettiere, una lavandaia, un pescatore e un cacciatore eschimesi).

In seguito al diluvio, « puri » e « impuri » da tutte le parti del mondo convengono al polo boreale, unico luogo asciutto. Poiché l'alluvione minaccia anche il polo, costruiscono un'arca e si mettono a navigare verso il monte Ararat. A un tratto, mentre gli « impuri » si trovano sotto coperta, i « puri » effettuano un colpo di stato, acclamando sovrano il negus abissino. Ma, accortisi che il despota divora a crepapelle, decretano che l'autocrazia è superata e, gettatolo in mare, blandiscono gli « impuri », per istituire con loro la repubblica. Tuttavia nulla muta: gli « impuri » sono costretti a piegare la schiena al servizio dei « puri », che pensano a rimpinzarsi. « Ad uno la ciambella, all'altro il buco » osserva con arroganza il francese, e il mercante, tenendogli bordone: « Qualcuno dovrà pur mangiare i semi, non per tutti è il cocomero ».

Scontenti d'una repubblica che si rivela uno « zar a cento bocche », gli « impuri » scaraventano dalle murate i borghesi, continuando a veleggiare contro voglia in direzione del monte Ararat. Ma le provviste scar-

1 La prima idea di *Misterija-buff* risale all'agosto 1917. Cfr. *Ja sam*, in *Polnoe sobranie sočinenij*, I, Mosca 1955, p. 24.

2 Cfr. KATANJAN, *op. cit.*, p. 107.

seggiano. Mentre la fame li tormenta, essi vedono giungere sull'acqua, come un miraggio, l'Uomo comune [1]. Salito sulla tolda, egli afferma in un nuovo « sermone della montagna » che non l'Ararat, ma la Terra Promessa è la mèta, e raffigura questa contrada come un paradiso deliziano.

Allettati dalle sue parole, gli « impuri » abbandonano l'arca e, inerpicandosi sugli alberi e i pennoni, « per passerelle solari, per scale di arcobaleni », attraverso le nuvole si addentrano nell'inferno. I diavoli, capitanati da Belzebú, brillano d'allegria per la preda inattesa, ma il bracciante li frena e spaventa, raccontando gli orrori della terra, al cui paragone impallidiscono le torture dell'inferno.

Di qui, sempre in cerca di cibo, gli « impuri » passano in paradiso, dove, tra schiere monotone di angeli, hanno dimora, sospese come nelle « glorie » dei vecchi teatri, le figure decorative di Rousseau e di Tolstòj. Il barbuto Matusalemme (doppione del Vecchio delle gatte) li accoglie con insipide vivande di nuvole e con discorsi paterni. Gli « impuri » fuggono via da questo luogo tedioso, in cui gli angeli ingannano il tempo, ricamando sui cirri le iniziali di Cristo.

Ed eccoli infine dinanzi alle porte dipinte della Terra Promessa. Increduli, temono d'essere ripiombati in una qualsiasi città del passato, ma il lampionaio, arrampicatosi sulla sua scala, descrive dall'alto ai compagni le meraviglie che li aspettano. Le porte si spalancano, e gli oggetti esultanti muovono incontro agli « impuri », recando pane e sale in segno di benvenuto. La commedia si chiude con un inno di trionfo, che rammenta gli osanna dei poeti proletari [2].

Majakovskij aveva accennato il raffronto tra rivoluzione e diluvio universale già nella « poetocronaca » *Revoljucija* (1917), asserendo: « È il primo giorno del diluvio operaio », e in *Naš marš* [La nostra marcia, 1917], che comincia:

1 Alla lettera: l'Uomo semplicemente (Čelovék prosto).

2 Cfr. E. NAUMOV, *Majakovskij v pervye gody sovetskoj vlasti (1917-22)*, Mosca 1950, e A. METČENKO, *Tvorčestvo Majakovskogo 1917-24 gg.*, Mosca 1954. Inoltre: PETER YERSHOV, *Comedy in the Soviet Theatre*, Londra 1957, pp. 14-26.

Battete in piazza il calpestío delle rivolte!
In alto, catena di teste superbe!
Con la piena d'un nuovo diluvio
laveremo le città dei mondi.

In *Misterija-buff* il tema degli storpi si tramuta dunque in quello degli « impuri » e il poeta-apostolo diventa l'Uomo comune (non a caso anche questa parte fu interpretata da Majakovskij). In *Koròl' na ploščadi* [Il re sulla piazza] di Blok una folla esitante attendeva misteriosi vascelli da paesi lontani. Qui è invece la classe operaia che si imbarca in un impavido viaggio verso il futuro. Se in *Vladimir Majakovskij* prevalevano lugubri note di pena, qui erompe, festoso, l'entusiasmo del poeta per la vittoria del proletariato.

3.

La spiegazione del titolo si legge nel programma che Majakovskij redasse nel 1921, quando la commedia fu recitata in un circo di Mosca, in onore del III Congresso del Komintérn:

Misterija-buff è la nostra grande rivoluzione, condensata in versi e in azione teatrale. Mistero: ciò che è grande nella rivoluzione; buffo: ciò che in essa è ridicolo. Versi di *Misterija-buff* sono i motti dei comizi, l'urlío delle strade, il linguaggio dei giornali. Azione di *Misterija-buff* è il movimento della folla, il conflitto delle classi, la lotta delle idee: miniatura del mondo fra le pareti d'un circo.

Un miscuglio dunque di « sacro » e di burlesco. Per rendere le dimensioni del rivolgimento d'Ottobre, Majakovskij dà al suo lavoro un'ampiezza cosmica, includendovi il paradiso, l'inferno, la Terra Promessa. Ciò che piú colpisce alla prima lettura è il gran numero di riferimenti religiosi. L'apparizione dell'Uomo comune sembra ispirata a quella di Cristo in un quadro famoso del pittore ottocentesco Aleksàndr Ivànov, che il poeta soleva ammirare alla galleria Tret'jakòv, e il suo discorso ricalca, come s'è detto, il « sermone della montagna ». Alterando le parole di Cristo « Beati i poveri, perché è loro il regno dei cieli » (Matteo, V, 3), l'Uomo comune proclama:

Il mio paradiso è per tutti,
tranne che per i poveri di spirito.

(vv. 880-81).

Questo personaggio richiama alla memoria l'eroe del poema *Čelovék* [L'Uomo, 1916-17]. D'altronde il finale del capitolo « La nascita di Majakovskij » in *Čelovék* prelude al sermone dell'Uomo comune, e viceversa l'episodio del paradiso in *Misterija-buff*, con quella sua atmosfera di angelica noia, ripete il capitolo « Majakovskij in cielo ». Né va dimenticato che già nel poema appaiono le figure della lavandaia, del panettiere, del ciabattino.

Benché sembri strano in un futurista, Majakovskij arieggia in questa commedia i misteri medievali, e non solo per il soggetto biblico, ma per gli intenti allegorici, i personaggi ed i luoghi soprannaturali, la pittoresca mistione di solenne e di comico. Il buffo prevale sul « sacro », come in quei testi del Medioevo, in cui le scene ridevoli si dilatano a scapito delle liturgiche. Si pensi al frammento boemo *Mastičkár* [L'Unguentario], dove le facezie scurrili d'un ciarlatano e dei suoi servi soverchiano il motivo delle tre Marie, che vanno in cerca di balsami per il corpo di Cristo.

Nei primi anni del comunismo poeti e registi sfogliarono ansiosamente la Bibbia e i Vangeli, per trovarvi analogie con le vicende che avevano sconvolto la Russia. Andrej Belyj, nel poema *Christòs voskres* [Cristo è risorto, 1918], parla del compiersi d'un « mistero universale ». Nella chiusa dei *Dodici* (1918) di Blok l'immagine di Cristo avanza nella bufera per le strade nevose di Pietrogrado, alla testa di dodici soldati rossi. E Esènin, in un ciclo di poemetti ingemmati del 1918, le cui metafore sono un impasto di religiosità patriarcale e di tracotanza blasfema, adombra la rivoluzione come l'avvento d'un nuovo Nazaret, d'un primitivo paradiso contadino. Fra quelle pagine ancora verdeggiano i versi

di *Inonija*, che sin dall'inizio si effonde in una cascata di similitudini bibliche:

Non mi spaventeranno la rovina,
né le lance né i dardi delle piogge:
cosí afferma secondo la Bibbia
il profeta Esènin Sergéj.
Il mio tempo è venuto,
non mi atterrisce il fischio della frusta.
Il corpo, il corpo di Cristo
sputo dalla bocca.

Sempre nel 1918, il regista Evgenij Vachtàngov annotava nel suo diario (24 novembre):

Bisogna mettere in scena il *Caino* (ho un piano audace, anche se assurdo). Bisogna mettere in scena *Les Aubes*, bisogna rappresentare la Bibbia. Recitare lo spirito sedizioso del popolo. Mi è balenato adesso un pensiero: sarebbe bello se qualcuno scrivesse un lavoro senza singole parti. In ogni atto recita solo la folla... Muovono verso l'ostacolo. Lo conquistano. Esultano. Sotterrano i caduti. Intonano il canto universale della libertà [1].

Qualche giorno prima (25 ottobre) lo stesso Vachtàngov, sognando di rappresentare un dramma su Mosè liberatore del suo popolo, cosí ne aveva ideato il finale: « Notte. Lontano, oltre i limiti tangibili dello spazio, un fuoco. Nella notte si ode il canto di speranza di migliaia di petti che si appressano. Va il popolo, ansioso di costruire la propria libertà » [2]. Allo stesso modo Stanislavskij cercò nella Sacra Scrittura un parallelo ai disastri della guerra fratricida, mettendo in scena, il 4 aprile 1920, il *Caino* di Byron [3].

C'era in quei giorni nei poeti e negli uomini di teatro la febbre di intessere affreschi monumentali, allegorie macchinose che riflettessero gli straordinari avvenimenti dell'epoca. Guardavano alle lontananze, smarrendosi in ingenue orditure di paragoni e di simboli. Può fare da

1 E. Vachtangov, *Zapiski, pis'ma, stat'i*, Mosca-Leningrado 1939, p. 127.
2 Ivi, pp. 123-24.
3 Cfr. K. Stanislavskij, *Moja žizn' v iskusstve*, in *Sobranie sočinenij*, I, Mosca 1954, pp. 378-83. Inoltre: P. Markov-N. Čuškin, *Moskovskij Chudožestvennyj teatr*, Mosca-Leningrado 1950, pp. 47-48.

esempio l'ampollosa *Legenda o Kommunare* [Leggenda del Comunardo] di Pëtr Kozlòv, rappresentata al Proletkul't di Pietrogrado nel 1919, in cui il Figlio del Sole e il Figlio della Terra, vincendo le forze del male, foggiavano in una fucina sui monti un Comunardo, che sarebbe sceso nelle fabbriche e nelle miniere, per incitare gli operai e per condurli, attraverso il deserto, in un futuro radioso [1]. Fra il 1918 e il 1921 i poeti del « Proletkul't » di Pietrogrado e quelli di « Kúznica » [La Fucina] di Mosca, in un amorfo profluvio di salmi, di inni, di giaculatorie, cantarono la rivoluzione come un sommovimento siderale [2].

Majakovskij non era alieno da questa tendenza chiamata « cosmismo », che allargava agli spazi dell'universo il fermento politico di quegli anni. I fatti di Ottobre furono per lui incentivo di strabilianti utopie, di fantasiose visioni planetarie. In una sua lettera aperta agli operai, del 1918, si trovano queste parole:

A nessuno è dato sapere da quali soli giganteschi sarà illuminata la vita del futuro. Forse gli artisti muteranno in arcobaleni dai cento colori la grigia polvere delle città, forse dai crinali dei monti risonerà senza tregua la musica fragorosa dei vulcani mutati in flauti, forse le onde degli oceani saranno da noi costrette a pizzicare le reti di corde tese dall'Europa alle Americhe [3].

Nell'avvertenza alla seconda variante di *Misterija-buff*, precorrendo l'epoca degli « Sputniki », egli dirà: « Oggi alla Comune anela la volontà di milioni, e tra cinquant'anni, forse, all'attacco di lontani pianeti si lanceranno le sue aeree corazzate ».

4.

Molti elementi di *Misterija-buff*, come la brevità delle scene staccate a mo' di vignette, l'andamento ritmico da filastrocca, la lestezza verbale dei personaggi, e la stessa struttura sgargiante, spettacolare ci rimandano

1 Cfr. Mgebrov, *op. cit.*, pp. 480-96.
2 Cfr. A. Voronskij, *Prozaiki i poety « Kuznicy »*, in *Literaturnye portrety*, II, Mosca 1929.
3 *Otkrytoe pis'mo rabočim*, in *Polnoe sobranie sočinenij*, XII, Mosca 1937, p. 13.

a quelle forme di teatro che fiorivano un tempo nelle fiere russe, sotto le cosiddette « montagne ghiacciate » [1].

Le « montagne », che ogni anno per le settimane di Carnevale e di Pasqua venivano erette su vasti piazzali, erano due opposte torri di legno, guarnite in alto di pergole in stile orientale. Dalle torri scendevano, sopra impalcature digradanti, due trampolini coperti di ghiaccio e adorni sui margini di piccoli abeti piumosi. Su questi declivi il popolo scivolava in slitta, come sul filo d'uno specchio concavo, finendo per largo tratto nella pianura. Ai lati delle « montagne », illuminate da lanternini di mica a colori, si affastellavano baracconi e musei delle cere, giostre e « castelli » di burattinai.

Dei generi che animavano le fiere, soprattutto il « raëk », la « petruška » e le cantilene dei « nonni del carosello » influirono su *Misterija-buff*. Quel che fosse il « raëk » eccolo in poche parole: una cassetta con due o piú lenti d'ingrandimento sulla parete anteriore, nel cui interno scorreva, tesa fra due rulli, una striscia di quadretti popolari dai colori sfacciati. Erano di solito ingenue vedute di città, che pittori inesperti avevano disegnato con prospettive sbilenche. I curiosi guardavano nelle lenti, mentre il « raëšnik », il panoramista, moveva la striscia, accompagnando i quadretti con una squillante filastrocca, tramata di maliziose allusioni.

Non diverse dalle facezie dei « raëšniki » erano le allegre cicalate dei burattinai, che mostravano la « burletta » di Petruška, sequenza di piccole scene corrusche, in cui il gaglioffo fantoccio assaliva con sode nerbate i pupazzi rivali. Come il « raëk » e le scenette della « petruška », anche le arguzie dei « nonni del carosello » tenevano delle stampe popolari. Simili ai « paradistes » del Boulevard du Temple, questi ciarlatani avevano il compito di attrarre la gente con rumorose tirate. Accampati sui balconi delle giostre e dei baracconi, con la barba di stoppa, una palandrana bigia tutta rappezzi e un cappello tondo da postiglione, recitavano grossolane cantilene di spropositi, intralciando il loro dire con accenni pungenti ai fatti contemporanei.

[1] Cfr. V. Vsevolodskij (Gerngross), *Istorija russkogo teatra*, Leningrado-Mosca 1929, II, cap. X; A. Ja. Alekseev-Jakovlev, *Russkie narodnye guljan'ja* (a cura di Evg. Kuznecov), Leningrado-Mosca 1948; *Russkaja narodnaja drama XVII-XX vekov* (a cura di P. Berkov), Mosca 1953.

Questi generi ebbero larga fortuna tra il popolo, e Majakovskij ne riecheggia le cadenze, per dare al suo testo l'inflessione di forme tradizionalmente familiari alla gente semplice e incolta che affollava adesso i teatri.

Per l'episodio all'inferno, Majakovskij si ricordò certamente delle pantomime dei baracconi. Quando, nell'ottobre 1917, gli fu proposto di scrivere per la Casa del popolo di Pietrogrado una « rivista » satirica (schema iniziale di *Misterija-buff*), il poeta si mise in contatto col regista di spettacoli da fiera Alekséj Alekseev-Jakovlev. Racconta quest'ultimo nelle sue memorie che Majakovskij osservò a lungo nell'attrezzeria della Casa del popolo un modellino dell'inferno, che egli stava plasmando [1]. L'inferno era di solito nei baracconi un enorme demonio panciuto, dalle cui fauci spalancate balzavano fuori diavoletti in maglia rossa e col tridente. Confitto in terra, il demonio inghiottiva i malvagi, emettendo dalle narici e dalle orecchie nuvole di fumo.

Majakovskij amava i trucchi e le « illusioni » sceniche, e non è da escludersi che quel modellino abbia influito sulla sua concezione dell'inferno. I diavoli di *Misterija-buff* provengono infatti dai teatri e dalle stampe popolari e non palesano alcuna affinità coi demòni della poesia e della pittura decadenti, che avevano aspetto di ragni mostruosi dai neri tentacoli.

I simbolisti, anche loro, subirono il fascino delle fiere. Non v'è dubbio che Blok, in *Balagančik*, ripensasse le arlecchinate dei baracconi di Pietroburgo. Nei suoi versi però la gioia scoppiettante di quegli spettacoli sfuma in afflitta ironia. Le figure dei baracconi, le maschere divennero sempre nella poesia simbolistica svaporate sembianze di gelo, mantelli vocali, fantasime danzanti nella tempesta di neve.

In *Misterija-buff*, al contrario, i generi delle fiere si trasfondono senza nulla perdere del brio, della ruvidezza plebea, dei colori vistosi. Se ne

[1] Alekseev-Jakovlev, *op. cit.*, pp. 160-63.

potrebbe quasi argomentare che la materia verbale del futurismo collimi con quella del teatro popolare. Non si può dire lo stesso di un'altra commedia del tempo, che tenta di riallacciarsi ai generi delle fiere: *Blochà* [La pulce, 1925] di Zamjàtin, riduzione del racconto di Leskòv sugli artigiani di Tula che ferrarono le zampine d'una microscopica pulce d'acciaio. In *Blochà* le trovate dei baracconi, del « raëk », della « petruška » sono trasposte in quadretti stilizzati e preziosi, paragonabili alle « miniature » che presentava il cabaret « Letučaja Myš' » [Il Pipistrello] di Mosca prima della rivoluzione.

L'identità delle pagine di Majakovskij con la creazione popolare si fa soprattutto perspicua se si confronta *Misterija-buff* con la commedia su zar Massimiliano [1]. Intarsio di disparati frantumi, di pittoreschi episodi, appigliatisi al tema-radice nel corso d'una lunga trasmissione orale, questo lavoro tornò in auge dopo gli avvenimenti di Ottobre, in anni in cui il teatro popolare appariva altrettanto moderno quanto una poesia di Chlébnikov o un quadro di Malevič. E Alekséj Rémizov lo ripubblicò nel 1920 in una redazione, che è un vero « collage » delle diverse varianti.

Come *Misterija-buff*, la commedia su zar Massimiliano costruisce anch'essa le proprie battute su un vivacissimo giuoco di bisticci, di calembours, di espedienti fonetici. Anch'essa raduna personaggi da varie parti del mondo e scorcia le distanze semantiche in un'ingenua prospettiva da « lubòk », scambiando motivi sacri e profani con la stessa destrezza con cui i pagliacci nel circo si scambiano il cappello.

E viceversa: nel tono dei loro sproloqui, nel presentarsi a bruciapelo, alcuni dei « puri » ricalcano i paladini e i bravacci di quella commedia. Il negus è una copia di Massimiliano, e il pope, « armadio con barba », là dove pronunzia un fervorino per l'elezione del negus, rassomiglia ai due preti ubriaconi che, recitando una beffarda parodia del rito ortodosso, uniscono in matrimonio lo zar Massimiliano con una dea pagana.

[1] Cfr. Viktor Šklovskij, *Chod konja*, Mosca-Berlino 1923, pp. 48-50, e Percov, *op. cit.*, II, Mosca 1956, pp. 84-86.

5.

La prima commedia sovietica si stacca dunque dagli stampi della drammatica borghese, attingendo alle forme del teatro da fiera. La fusione di spunti popolari e di immagini futuristiche genera effetti curiosi. La Terra Promessa, ad esempio, è un incrocio fra una contrada del suprematismo e un idillico paradiso da « lubòk »: « S'ammucchiano sino al cielo le moli spalancate di fabbriche e di abitazioni diafane. Avvolti di arcobaleni, stazionano i treni, i tram, le automobili, e nel mezzo è un giardino di stelle e di lune, inghirlandato dalla corona sfolgorante del sole ».

A contrasto con la città desolata di *Vladímir Majakovskij*, la città del futuro appare al poeta come uno spensierato paese di bengodi, luccicante di cibi, bandiere, bottiglie. Non a caso il lampionaio, inerpicatosi a guardare oltre le mura, annunzia agli « impuri »:

> Gli alberi fioriscono,
> ma non di fiori: di panini.
>
> (vv. 1350-51).

Qui le cose non sono i minacciosi segnacoli d'un mondo muffito. Alle brache e alle robe, che in *Vladímir Majakovskij* scendevano dalle insegne per aggredire gli uomini spaventati, succedono oggetti razionali, come la macchina, il libro, il pane, la sega, il martello, tolti di peso dagli emblemi del socialismo. Se in *Vladímir Majakovskij* le cose agivano fuori scena, e della loro sommossa si aveva sentore soltanto attraverso il parlare febbrile dei manichini, qui si affacciano alla ribalta, intervenendo nel dialogo. Felici di essersi affrancati dai borghesi, i « compagni oggetti » obbediscono con entusiasmo agli « impuri ».

Sotto al tessuto di immagini i versi di *Misterija-buff* lasciano scorgere l'influsso dei termini politici, delle parole d'ordine, delle frasi polemiche di quegli anni. Gli « impuri » vogliono impersonare la solidarietà proletaria, la disciplina di classe, l'internazionalismo. Se i personaggi di *Vladímir Majakovskij* erano pupazzi passivi, ombre inerti del poeta, gli « impuri » si muovono autonomi, tengono il viaggio da soli. Ma ciò

nonostante, confessiamolo, sono legnosi e stucchevoli, disperatamente uniformi, come le schede d'un casellario. Il fatto che si rechino all'inferno, come gli eroi delle fiabe che penetravano nell'oltretomba tornandone vivi dopo avere affrontato nugoli di demoni, non li rende per nulla piú interessanti [1].

Ci sembrano meglio riuscite le sembianze dei « puri ». Discendono dai « grassoni » del monodramma, ed è caratteristico che il poeta, in uno schizzo del 1919, li abbia effigiati come palline su gambette filiformi, disegnando invece gli « impuri » come scatole cubiche, angolose. Nella satira di Majakovskij questi fantocci assumono l'aria di esseri anomali, di buffe attrazioni, simili a quei « fenomeni » che venivano un tempo presentati nelle baracche dei saltimbanchi [2]. A questo gruppo si accoda la Dama isterica, la cui eccitazione nel mezzo della rivolta ci fa ripensare alle ansie e ai timori del Comune giovanotto di *Vladímir Majakovskij*.

Con la schiera farsesca dei « puri » Majakovskij dà inizio a quelle maschere sociali che avranno gran parte nel teatro della rivoluzione. Per lunghi anni le ribalte sovietiche tratteranno i personaggi al modo dei cartelloni: i proletari da eroi positivi e i borghesi coi lazzi del piú elementare grottesco.

Pochi di noi si sentirebbero ormai di approvare una partizione scheletrica come quella su cui s'innerva la commedia di Majakovskij. Gli schemi ci infastidiscono, anche se rivestiti di fantasia e di metafore. E chi potrebbe convincerci che il mondo sia nettamente spezzato in due opposti recinti, che una linea precisa, ossessiva divida il nero dal bianco, la virtú dal delitto? Ma in quei giorni i poeti e gli artisti, nell'ardore della rivoluzione, amavano impancarsi a cantastorie, raffigurando gli uomini e la vita con spietati contrasti allegorici, come in una grandiosa « moralità ».

[1] Cfr. Dm. Moldavskij, *Majakovskij i fol'klor*, in *Russkaja sovetskaja poezija i narodnoe tvorčestvo*, Leningrado 1955.

[2] A nostro parere, la famiglia dei « puri » servì a Erenburg di modello per il romanzo *Neobyčajnye pochoždenija Chulio Churenito i ego učenikov* [Le straordinarie avventure di Julio Jurenito e dei suoi discepoli, 1922], dove i seguaci dell'intraprendente filosofo Jurenito si raccolgono anch'essi da diversi paesi: il francese Delhaie, il tedesco Karl Schmidt, l'americano mister Cool, l'intellettuale russo Alekséj Spiridonovič Tišin, l'italiano Ercole Bambucci, il negro Ajša, lo stesso Erenburg.

6.

Non fu facile trovare un palcoscenico per rappresentarvi *Misterija-buff*. I vecchi teatri, che si consideravano « templi » della pura arte, avrebbero respinto una commedia di cosí spiccata tendenza politica. Tuttavia, per interessamento di Lunačarskij e di Mejerchol'd, Majakovskij ne lesse il copione agli attori dell'Aleksandrinskij. Ma costoro erano tanto retrivi, che la commedia sonò ai loro orecchi come un sacrilegio: si facevano la croce, sbigottiti da quella mescolanza di religioso e di blasfemo. Altri teatri di Pietrogrado e di Mosca si schermirono con vari pretesti, ma in realtà per non compromettersi in una situazione ancora incerta [1].

Cosí Majakovskij e i suoi amici decisero di organizzare loro stessi le recite di *Misterija-buff* per il primo anniversario della rivoluzione. Marija Fedorovna Andrèeva, che presiedeva agli spettacoli della Comune di Pietrogrado, concesse loro un circo sgangherato e cadente, ma subito dopo si ricredette, ritirando il permesso. Dopo molte vicissitudini ottennero infine, per intervento di Lunačarskij, il Teatro del dramma musicale.

Il 12 ottobre 1918 sui quotidiani di Pietrogrado un appello invitava coloro che desiderassero interpretare *Misterija-buff* a presentarsi il giorno seguente (una domenica) nella sala dei concerti dell'Istituto Tenišev. Ai pochi curiosi che risposero alla chiamata Majakovskij lesse la commedia, Mejerchol'd fece conoscere il piano registico e Malevič mostrò i bozzetti delle scene. Poiché il tempo stringeva, fu reclutato alla meglio un gruppetto di dilettanti, di allievi di scuole drammatiche, di attori da cabaret. E com'era già accaduto per *Vladímir Majakovskij*, lo spettacolo fu preparato in fretta, con scarse prove. Il poeta racconta:

> Gli addetti al teatro facevano tutto il possibile per contrastarci. Bloccavano gli ingressi e nascondevano i chiodi.

[1] Cfr. A. Fevral'skij, Introduzione al vol. III del *Polnoe sobranie sočinenij*, Mosca 1934, e Commento a: Majakovskij, *Teatr i kino*, I, Mosca 1954. Inoltre: Katanjan, *op. cit.*, pp. 107-13, e Percov, *op. cit.*, II, pp. 87-91.

Ci vietarono persino di esporre una copia stampata di *Misterija-buff* sul loro banco di vendita, avvolto dall'aureola dell'arte e delle tradizioni.

Soltanto il giorno dello spettacolo portarono i manifesti, e per di piú i soli contorni senza colori, dichiarando che non avevano ricevuto l'ordine di affiggerli.

Dovetti colorarli a mano.

La nostra inserviente Tonja andò coi manifesti e le puntine per il Nevskij e, dove entrava la puntina, attaccava un manifesto súbito strappato dal vento [1].

Due giorni prima della rappresentazione, il 5 novembre, sulla « Petrogradskaja Pravda » Lunačarskij scrisse della commedia, augurandole un caloroso successo. E qui torna opportuno ricordare che Lunačarskij appoggiò sempre il poeta, favorendone senza riserve le iniziative e i propositi. E Majakovskij, a sua volta, lo ebbe in gran pregio, anche se spesso contese con lui, come, ad esempio, nella disputa sulla messinscena di *Les Aubes* di Verhaeren al Teatro di Mejerchol'd (1920) [2]. Uomo di larga erudizione e di raro equilibrio, Lunačarskij, sebbene fautore del realismo tradizionale, non aborriva le novità e gli esperimenti. Pur difendendo energicamente i valori del passato, egli seguí con sollecitudine i tentativi dell'avanguardia ed ebbe comprensione per le trovate piú audaci.

Misterija-buff venne dunque recitata il 7, 8, 9 novembre 1918 con regia di Mejerchol'd (assistenti lo stesso poeta, Lilja Brik, V. Solov'ëv). Majakovskij vi sosteneva la parte dell'Uomo comune ma, per l'assenza di altri attori, dovette incarnare anche Matusalemme ed uno dei diavoli.

Le scene di Malevič combinavano strutture architettoniche e fondali decorativi. Un grande emisfero di colore oltremarino designava il globo terrestre, forme cubiche suggerivano l'arca. L'inferno era una sala gotica rosso-verde, e il paradiso, dai toni grigi, allineava variopinte vesciche di nuvole. Una tela suprematistica, un ampio arco e l'ossatura d'una macchina indicavano la Terra Promessa. La dizione monotona e salmodiante degli « impuri », vestiti tutti di grigio, arieggiava le melodeclamazioni che si tenevano allora al Proletkul't di Pietrogrado sotto la guida di Mgebrov.

[1] *Tol'ko ne vospominanija* (1927), in *Polnoe sobranie sočinenij*, XII, Mosca 1937, p. 199.
[2] *Vystuplenija na dispute o postanovke « Zor' » E. Vercharna v teatre RSFSR*, ivi, pp. 324-29.

Le critiche furono violente e malevole. Gli avversari protestarono contro l'intrusione della politica nel teatro, e un certo A. Levenson, piú tardi emigrato, pubblicò, il 12 novembre, una stroncatura sul giornale « Žizn' iskusstva » [La vita dell'arte], affermando che il lavoro non si addiceva alle masse operaie. Purtroppo di questa opinione era anche l'Andrèeva, che diede ordine di togliere la commedia dal repertorio, perché « incomprensibile » ai proletari.

Fu cosí lanciata per la prima volta un'accusa, che accompagnerà come un basso continuo l'esistenza del poeta sino agli ultimi giorni. Pennivendoli e funzionari zelanti, fanatici sacerdoti del partito divulgheranno con ritmo crescente la sciocca leggenda della sua oscurità, incolpandolo a torto di essere astruso per il nuovo pubblico.

Comunque questo spettacolo ha un valore considerevole nella storia della scena sovietica, perché fu il primo lavoro comune di Majakovskij e di Mejerchol'd. Il regista trovò in Majakovskij il « proprio » poeta, come l'aveva trovato in Blok all'epoca del simbolismo.

Vedendo che i vecchi teatri non erano adatti né disposti a rappresentare le nuove commedie, nel novembre 1918 Majakovskij sottopose a Lunačarskij il piano d'un « Teatro volante » (« Letučij teatr »), « libera organizzazione di rivoluzionari della scena ». Con un minimo di attrezzatura e con attori giovani, questo teatro mobile avrebbe dovuto portare nei piú remoti paesi il repertorio dei futuristi, e in primo luogo *Misterija-buff* e *Sten'ka Razin* di Kaménskij.

7.

Misterija-buff influí sulle rappresentazioni popolari (« inscenirovki »), che si svolsero in Russia tra il 1919 e il 1921. A questo proposito occorre ricordare che Majakovskij si adoperò invano perché la sua commedia fosse data all'aperto, il 1° maggio 1919, a piazza Lubjanskaja a Mosca [1].

[1] Cfr. l'intervento del poeta alla disputa *Nado li stavit' « Misteriju-buff »* (30 gennaio 1921), in *Polnoe sobranie sočinenij*, XII, Mosca 1937, p. 336. Inoltre: Katanjan, *op. cit.*, p. 121.

E piú tardi, nel 1924, il regista georgiano Kote Mardžanišvili (Mardžanov) meditò di metterla in scena come azione di massa sulla montagna di Davide che sovrasta a Tbilisi [1].

Nei giorni della rivoluzione l'ebbrezza della lotta accese nel popolo russo un'infrenabile avidità di spettacoli. I lutti, il tifo, la carestia, lo sfacelo non fiaccarono l'ansia di recitare, di allestire parate e cerimonie. La Russia devastata e affamata pullulava di ribalte sperimentali, di studi e laboratori scenici, di scuole, sezioni e sottosezioni drammatiche. In ogni città, in ogni fabbrica, in ogni reparto militare nascevano e scomparivano con rapidità di girandole gruppi e circoli teatrali. « Si moltiplicano come infusori. Né la mancanza di combustibile, né la penuria di viveri, né l'Intesa: nulla può arrestare il loro sviluppo » [2]. Comizi, sfilate, adunanze, manovre: tutto si tramutava in spettacolo. « E recita, recita la Russia. Avviene non so che spontaneo processo di metamorfosi dei tessuti vivi in tessuti teatrali » [3].

Questa brama frenetica d'una vita illusoria da contrapporre ai disagi e alle sofferenze non era nuova d'altronde nel popolo russo: si pensi alle recite degli ergastolani descritte da Dostoevskij nelle *Memorie dalla casa dei morti* (I, 11).

Mentre il paese era messo a soqquadro dalla guerra civile, migliaia di persone, invase da una sorta di teatromania, parteciparono a spettacoli monumentali, che si ricollegavano alle processioni e ai « pageants » del Medioevo, alle sagre della rivoluzione francese [4]. Dai limiti dell'edificio teatrale la finzione drammatica si trasferí sulle strade, animando cortei, mascherate, misteri.

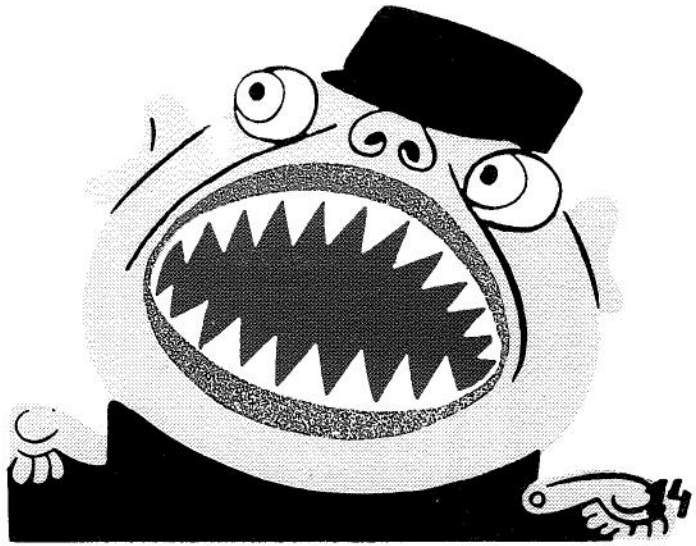
Le « inscenirovki » ebbero il loro centro a Pietrogrado. Feste e trionfi vivificarono nelle ricorrenze proletarie le gelide strade della città desolata. I giorni scorrevano in una sequela di dure privazioni: giorni di

1 Cfr. Fevral'skij, Commento a: Majakovskij, *Teatr i kino* cit., I, pp. 475-77, e Nik. Veržbickij, *Vstreči s Sergeem Eseninym*, in « Zvezda », 1958, 2.

2 Viktor Šklovskij, *Drama i massovyja predstavlenija*, in *Chod konja*, Mosca-Berlino 1923, p. 59.

3 Ivi, p. 60.

4 Cfr. Nina Gourfinkel, *Théatre russe contemporain*, Parigi 1931, pp. 122-45.



14) Товарищи ! бойтесь попасть
в такую пасть
чтобы с нами никогда
не случилось это
Сплотимся
Власть укрепим советов !

Главполитпросвет № 146.

Un manifesto di Majakovskij per la ROSTA.

freddo, di epidemie, di miseria. « Eravamo tuffati nella fame, come i pesci nell'acqua, come gli uccelli nell'aria » [1]. La gente smantellava le case per averne ciocchi da ardere, faceva interminabili file per una grama razione di putride aringhe, di patate diacce. Eppure le cerimonie si susseguivano con ritmo irresistibile. Si recitava dinanzi agli austeri palazzi, sulle scalinate, nei crocicchi, lungo i canali, sulle piattaforme dei tram adorni di vessilli e di drappi dipinti.

Negli spettacoli di massa troviamo, invariate, le caratteristiche di *Misterija-buff*. Come il lavoro di Majakovskij, i canovacci schematici delle « inscenirovki » opponevano l'epopea proletaria alla farsa borghese, i virtuosi ai buffi, schierando da un lato la folla anonima degli operai e dall'altro i nemici di classe, i monarchi, gli uomini politici dell'Occidente, con truccature e costumi grotteschi, con attributi immutabili, come gli zanni d'una commedia di maschere.

Non diversamente da *Misterija-buff*, questi spettacoli si imperniavano su una sorta di dualismo antifonale, su un giuoco di taglienti contrasti, resi con evidenza da cartellone. Anch'essi tiravano in ballo oggetti, utensili ingranditi, attrezzi d'una nuova emblematica; anch'essi avventavano con sfolgoranti colori (soprattutto col rosso); e, come la prima rappresentazione di *Misterija-buff*, associavano anch'essi elementi architettonici a fondali dipinti.

Per chiarire il nostro raffronto, ci fermeremo su alcune delle « inscenirovki » che furono recitate a Pietrogrado nel 1920. Il 1° maggio di quell'anno, nel peristilio e sui gradini della Borsa, duemila persone interpretarono *Misterija Osvoboždënnogo trudà* [Il Mistero del Lavoro liberato: regia A. Kugel' e Ju. Annenkov]. Un corteo di schiavi sfilava ai piedi della scalea, mentre nel portico stavano, come in vetrina, le figurette dei buffi (un monarca orientale, un sultano, il papa, Napoleone, un mandarino, il re della Borsa, un mercante russo), pronte a svignarsela dinanzi agli schiavi in rivolta. Grandi tele sospese tra le colonne rappresentavano

1 Viktor Šklovskij, *Peterburg v blokade*, in *Chod konja* cit., p. 31.

le mura della Terra Promessa. Caduta la finta muraglia, appariva il paese incantato del socialismo con l'albero della libertà.

A volte prevalsero gli spunti burleschi, come, ad esempio, in *Blokada Rossii* [Il blocco della Russia, 20 giugno: regia S. Ràdlov], in cui le maschere erano impersonate dai clowns del Teatro della Commedia popolare e i proletari da soldati rossi. L'azione si sviluppava su uno specchio d'acqua: uno dei buffi, lord Curzon, con una corazzata in miniatura stringeva d'assedio un'isoletta simboleggiante la Russia.

Lo spartito delle cerimonie di massa includeva fuochi d'artificio, sibili di sirene, detonazioni, rulli di tamburi, luminarie, sventolío di bandiere. E i partecipanti erano talora cosí numerosi, che i registi dovevano guidarne le manovre da un ponte di comando con telefoni e segnali ottici. Cosí avvenne per i due spettacoli piú macchinosi: *K mirovoj Kommune* [Verso la Comune universale, 19 luglio: regia S. Ràdlov, N. Petròv, A. Piotrovskij, V. Solov'ëv, K. Mardžanov] e *Vzjatie Zimnego dvorca* [La presa del Palazzo d'Inverno, 7 novembre: regia N. Evreinov, A. Kugel', N. Petròv, K. Deržavin, Ju. Annenkov].

In quest'ultimo la partizione dei personaggi in due gruppi antitetici era posta in rilievo da due immensi palcoscenici costruiti dirimpetto al Palazzo d'Inverno, uno per il coro proletario, l'altro per le maschere dei bianchi. Nel buio della sera i palcoscenici si illuminavano alternativamente, presentando, come i pezzi d'un montaggio, gli episodi della rivoluzione nei due campi contrari. Quando poi il Palazzo era attaccato dagli insorti, a tutte le sue finestre si profilavano, come ombre cinesi, fulminee pantomime di schermaglie e di scontri [1]. Ai momenti eroici si frammischiavano anche qui scenette clownesche: la chiusa, ad esempio, mostrava la fuga di Kérenskij travestito da donna per la piazza deserta. Con lo stesso risalto satirico la figura di Kérenskij comparirà nelle pagine del nostro poeta.

[1] Cfr. Nicolas Evreïnoff, *Histoire du théâtre russe*, Parigi 1947, pp. 426-30, e N. Petrov, *Massovye revoljucionnye prazdnestva*, in « Teatr », 1957, 8.

8.

Fra la prima e la seconda variante di *Misterija-buff* si inserisce l'attività di Majakovskij alla ROSTA. Ne faremo parola, perché essa è intimamente legata alla sua creazione drammatica. Trasferitosi a Mosca nella primavera del 1919, Majakovskij lavorò alla ROSTA, l'Agenzia Telegrafica Russa, dall'ottobre di quell'anno al febbraio 1922, dipingendo cartelloni e componendone il commento in versi [1].

Era stato il pittore M. Čeremnych a suggerire di affiggere grandi cartelloni nelle vuote vetrine dei negozi di Mosca. Il primo fu appeso nel settembre 1919 in una bottega della stretta e tortuosa Tverskàja, e in breve anche altre vetrine si ornarono di cartelloni, che infondevano brio nella grigia esistenza della città.

Mosca, ingombra di mucchi di neve, era allora un conglomerato di cupe, sudicie case, dalle cui finestre spuntavano, come orridi periscopi, i tubi di latta delle stufe. Buchi di proiettili annerivano come ombre di corvi la fronte degli edifici. E in tanta squallidezza i cartelloni richiamavano i passanti con la vistosità dei colori, con l'accento impetuoso dei versi.

Dall'essere esposti nelle mostre polverose dei negozi i manifesti della ROSTA, dipinti al principio in una sola copia, trassero il nome di « finestre ». Piú tardi, riprodotti a mano mediante « mascherine » di cartone, apparvero anche nei circoli, nelle stazioni, sui treni di propaganda.

Benché vi prendessero parte anche Čeremnych e Maljutin, e saltuariamente altri pittori come A. Lavinskij, D. Moor, A. Levin, V. Roskin, A. Njurenberg, il piú alacre fu in quest'impresa Majakovskij: con la sua risolutezza e il suo fascino tenne compatto quel gruppo in giornate difficili, e lui stesso si adoperò con un entusiasmo febbrile, rivelando una rara prontezza nel convertire in rime e vignette i fatti recenti.

Il lavoro era anonimo, e molte di quelle « finestre » si sono perdute, ma si calcola oggi che Majakovskij abbia scritto oltre l'80 per cento dei

[1] Cfr. Katanjan, *op. cit.*, pp. 125-27.

testi e disegnato non meno di 400 cartelloni [1]. Le « finestre » consistevano in una serie di vignette allineate come nella tavola d'un cantastorie, con diciture laconiche e incisive. Bisognava dipingere e verseggiare gli avvenimenti in un baleno, cogliendo a volo una notizia dal fronte, un decreto, una frase di Lenin.

In un enorme stanzone, annebbiato dal fumo d'una « buržújka », avvolti nella pelliccia per il freddo pungente, i pittori della ROSTA tramutavano in vivide immagini con rapidità telegrafica, giorno per giorno come antichi annalisti, le vertiginose vicende dell'epoca. Majakovskij ricorda: « Lavoravo sino alle due della notte e mi coricavo, mettendomi sotto la testa, non un guanciale, ma un semplice ciocco, per non immergermi nel sonno e per far in tempo a tracciare con inchiostro di China le ciglia ai diversi Judénič e Denikin » [2].

Fondandosi sui comunicati, sugli articoli dei giornali, sui documenti del partito, le « finestre » effigiate da Majakovskij raffigurano una Russia sconvolta dalla guerra civile, da epidemie, da sommosse, straziata dall'incalzare degli eserciti bianchi e dallo scompiglio economico. Per seguire i molteplici avvenimenti che si accavallano, per non tralasciare episodio alcuno del cataclisma che sovverte il paese, Majakovskij salta, in quei cartelloni, da un tema all'altro affannosamente, senza concedersi tregua. E ora schernisce Denikin, ora attacca Piłsudski; si fa beffe di Vrangel' e poi passa a inculcare consigli contro il tifo e il colera; deride Lloyd George e subito dopo esorta a porgere aiuto ai minatori affamati.

Le colorite pantomime di quelle « finestre » pongono anch'esse a confronto, come *Misterija-buff*, i proletari e le maschere. Da un canto solenni operai con arnesi e bandiere, soldati rossi implacabili con la baionetta inastata. Dall'altro gonfi borghesi in cilindro con cappi e coltelli, burbanzosi grassoni dalla nuca porcina, pingui signori polacchi, guardie bianche che arrotano i denti, menscevichi smagriti e compassionevoli con

1 Cfr. V. Duvakin, « *Okna ROSTA* » *i ich političeskoe i literaturnoe značenie*, in *Tvorčestvo Majakovskogo*, Mosca 1952. Dello stesso si veda il Commento al vol. III del *Polnoe sobranie sočinenij*, Mosca 1937.

2 *Tol'ko ne vospominanija* cit., pp. 196-97.

la barbetta da capre e gli occhiali a molla, e inoltre Denikin, Judénič, Vrangel', Clemenceau, Wilson, Lloyd George.

Nelle varie vignette i due campi si affrontano in una sequenza di scontri, di finte, di fughe, di assalti, cui assistono impassibili, in un paesaggio di emblemi, le mostruose personificazioni della Fame, del Freddo, del Colera, del Tifo, della Rovina.

Per avvincere la fantasia d'un pubblico elementare, Majakovskij scelse a modello dei suoi cartelloni le forme teatrali e figurative del popolo. L'impianto delle sue vignette è simile a quello del « lubòk », i personaggi sembrano usciti dalla « petruška », e i versi delle didascalie riprendono le cantilene del « raëk » e le facezie dei « nonni del carosello », utilizzando proverbi, indovinelli, canzoni del folclore.

Ma ciò non toglie che la parola e il disegno di Majakovskij conservino anche alla ROSTA l'impronta specifica del futurismo. Nonostante la fretta e le angustie del tempo, Majakovskij tenne alto lo stile del cartellone, facendone un genere sperimentale, che oggi parrà forse sfocato come le vecchie pellicole (anche nel movimento precipitoso dei personaggi sbilenchi), ma a noi piace ancora per la sua ingenua irruenza, per il linguaggio affilato, per le stoccate satiriche.

Sebbene molti gli rimproverassero di sciuparvi l'ingegno, Majakovskij ebbe sempre in gran conto il suo lavoro alla ROSTA, da lui definito « registrazione protocollare del piú difficile triennio di lotta rivoluzionaria, resa con le macchie dei colori e col suono delle parole d'ordine » [1]. Spunti, pensieri, motivi, metafore di quei cartelloni riaffiorano nella sua produzione seguente. Ancora nel poemetto *Vo ves' golos* [A piena voce, 1930] egli si rappresenta come « cantore dell'acqua bollita », a ricordo dei giorni in cui incitava, nei suoi manifesti, a non bere l'acqua corrente, per l'infierire del tifo.

Ma soprattutto ci preme di rilevare che la seconda variante di *Misterija-buff*, per il risalto e la scelta delle maschere, per i riferimenti politici e in specie per le allegorie del quinto atto, deriva, come ora vedremo,

1 *Prošu slova* (1930), in *Polnoe sobranie sočinenij*, XII, Mosca 1937, p. 278.

BIBLIOTECA

dalle « finestre » della ROSTA, tanto da sembrare in certi passaggi la trascrizione drammatica o addirittura il « libretto » di quelle pantomime a colori.

9.

Nell'ottobre 1920 l'esperienza acquisita alla ROSTA e il mutamento della situazione invogliarono Majakovskij a riscrivere *Misterija-buff* per il nuovo teatro che Mejerchol'd stava organizzando. D'altronde egli considerava il testo della sua commedia un semplice canovaccio, che si dovesse ritoccare ed accrescere continuamente, per adattarlo alle circostanze recenti. La premessa alla seconda variante infatti ci avverte:

Misterija-buff è la strada. La strada della rivoluzione. Nessuno potrebbe predire con esattezza quali montagne ancora dovremo far saltare noi che la percorriamo. Oggi penetra le orecchie la parola Lloyd George, ma domani dimenticheranno il suo nome gli stessi Inglesi. Oggi alla Comune anela la volontà di milioni, e tra cinquant'anni, forse, all'attacco di lontani pianeti si lanceranno le sue aeree corazzate.

Per questo, lasciata la strada (forma), ho mutato alcune parti del paesaggio (contenuto).

In futuro tutti coloro che volessero recitare, mettere in scena, leggere, pubblicare *Misterija-buff*, ne mutino il contenuto, rendendolo contemporaneo, attuale, immediato.

E il programma dello spettacolo al circo soggiunge:

La rivoluzione ha dissolto ogni cosa: non vi sono disegni compiuti, non può esservi nemmeno una commedia compiuta. *Misterija-buff* è l'ossatura d'una commedia, un movimento che ogni giorno s'incrosta d'altre vicende, che passa ogni giorno per nuovi fatti.

Le differenze tra la prima e la seconda redazione sono considerevoli. Il mercante russo diventa uno speculatore; il francese si trasforma in Clemenceau; all'ufficiale italiano e allo studente subentrano Lloyd George e un diplomatico; il tedesco non è piú un militare, ma un borghese di Berlino. Alla stirpe dei « puri » appartengono anche la Dama dalle scatole di cartone (variante della Dama isterica), sempre pronta a voltare casacca, l'intellettuale vanesio e parolaio, e il conciliatore menscevico che, nei suoi sforzi di accordare i contendenti, le busca dagli uni e dagli altri. Costoro intraprendono il viaggio assieme agli « impuri », ma la prima, sdegnata della loro ruvidezza, preferisce restare all'inferno, il secondo si trattiene in paradiso, e l'altro, dopo una breve sosta fra gli angeli, accanto a Tolstòj, se ne scappa a Berlino, per riaffacciarsi alla fine, nella Terra Promessa.

Fra gli « impuri » un soldato rosso e un macchinista sostituiscono lo spazzacamino e il ciabattino (ma per una svista del poeta queste figure, assenti nell'elenco dei personaggi, spuntano inattese nel secondo atto). L'Uomo comune si chiama adesso Uomo del futuro. I « puri », che gli operai avevano scaraventato dall'arca, riappaiono vispi all'inferno, ed anche i demòni si lagnano dell'ingordigia del negus. In paradiso, alle vecchie figure si aggiunge Sabaoth (che già Esènin aveva inserito nei suoi poemetti del 1918).

Majakovskij scompose nel modo seguente il terzo atto della prima stesura: fece del primo quadro il terzo atto (l'inferno) e derivò l'atto quarto (il paradiso) dal quadro secondo, ricavando un sesto atto (la Terra Promessa) dal terzo quadro. Interamente nuovi sono il quinto atto, che descrive un'immaginaria Contrada dei Frantumi, e il prologo, dove il poeta motteggia il realismo illusorio del Teatro d'Arte, opponendovi la sua concezione del teatro come spettacolo strabiliante.

La seconda redazione riflette con grande vivezza le vicende dei mesi in cui fu elaborata. Ed è cosí folta di dati politici, da far pensare ad un genere molto diffuso ai primordi del teatro sovietico, il « giornale vivente » (« živàja gazeta »), che commentava le circostanze del momento in numeri di varietà corrispondenti alle diverse rubriche d'un quotidiano, alternando scenette satiriche, dizioni corali, diagrammi animati. Vi si accenna alla guerra civile e all'intervento occidentale, alla penuria di viveri, alle razioni, alle tessere, all'inflazione. Vi si parla delle concessioni al capitale straniero (legge del 23 novembre 1920), del progetto di

elettrificazione discusso nel dicembre 1920 all'VIII Congresso dei Soviet, del dibattito sui sindacati svoltosi dal novembre di quell'anno al marzo 1921: tutti argomenti sui quali Majakovskij frattanto insisteva nei suoi cartelloni.

Ma anche i riferimenti piú precisi sono occasioni di fantasiose trovate. L'elettrificazione, ad esempio, gli dà pretesto per ripigliare il tema dell'elettricità, che lo affascinava, come sorgente di prodigi, sin dal tempo della tragedia *Vladímir Majakovskij*. In paradiso il macchinista sprona gli « impuri » a strappare gli strali dei fulmini dalle mani di Sabaoth, per convertirli in corrente elettrica. E nella Terra Promessa, dinanzi alle meraviglie dell'elettricità, il lampionaio prorompe in parole che collimano con le sentenze del Vecchio delle gatte.

Tentativo di propaganda industriale drammatizzata, il quinto atto rispecchia la lotta del governo sovietico contro il dissesto economico, tema di cui Majakovskij tocca anche in alcune « finestre » e nella poesia *Prikaz N° 2 Armii iskusstv* [Ordine N. 2 all'Esercito delle arti, 1921].

Usciti dal paradiso, gli « impuri » pervengono alla Contrada dei Frantumi, dove cataste di ruderi e di rottami precludono loro il cammino. Di sotto ai detriti si leva il gemito di oggetti sepolti. I proletari si dànno a scavare, esumando dalle macerie una locomotiva che implora « pane nero del Don » e un battello che agogna « nafta di Bakú ». E qui si presenta il fantasma della Rovina con la sua orda di trafficanti e di fannulloni, parvenza allegorica che si direbbe venuta da una moralità medievale, vecchia laida e imperiosa che ritroviamo in decine di manifesti e nel poema *150 000 000*, scritto tra il 1919 e il 1920. Gli « impuri » riescono a metterla in fuga e col carbone e la nafta ravvivano la locomotiva e il battello, riprendendo il viaggio verso la Terra Promessa.

In questo cartellone dialogato l'elemento didascalico è spinto all'estremo e le battute hanno il tono assertivo ed energico delle diciture della ROSTA. Nel sesto atto la Terra Promessa assomiglia a un luccicante arsenale di oggetti: ne balzano fuori automobili, macchine, treni, tanaglie, un martello, lo zucchero, il pane, una sega, una pialla, una falce, un ago, uno stivale, una stoffa e persino un'asse con una leva.

Quanto alle macchine-personaggi, rammentiamo che in seguito saliranno piú volte sul palcoscenico negli spettacoli di Mejerchol'd: in *Zemljà dybom* [La terra in subbuglio, 1923] il regista porterà alla ribalta motocicli e automezzi militari e in *Oknò v derevnju* [Finestra sulla campagna, 1927] macchine agricole.

Le cose e i cibi corrono incontro agli « impuri », le macchine innalzano un inno di gioia. Parrebbe avverarsi il trionfo degli uomini sugli oggetti. E invece si ha l'impressione che gli « impuri » si perdano nella schiera anonima delle cose, divenendo essi stessi strumenti, parti meccaniche di un universo operaio. Ci si ricorda dei quadri di Léger, sebbene in Léger i congegni che avvolgono l'uomo abbiano una ieratica e dura freddezza, mentre in *Misterija-buff*, accalorandosi, trasfondono in un'affettuosa esultanza il loro dinamismo.

Ricalcando le immagini grafiche della ROSTA, i « puri » presero in questa variante un aspetto ancor piú pagliaccesco. Un vero clown è il menscevico ficcanaso, mentre il tedesco che arriva al polo per primo, annunziando il diluvio, richiama alla mente le caricature di Grosz. La sfilata, all'inizio, di tipi cosí variopinti come il negus, il turco, il cinese, il persiano, il pope, il ragià, il menscevico s'avvicina alle parate dei circhi. E certi passaggi o didascalie (per esempio: « il negus per sbaglio tenta di sedersi su Lloyd George somigliante, come due gocce d'acqua, a un tricheco ») anticipano i lazzi degli scenari che Majakovskij scrisse piú tardi per il circo di Mosca.

Queste maschere tutte entreranno fra poco nelle piccole forme del teatro sovietico, e in specie negli spettacoli di cabaret dei gruppi che ebbero nome « Sinjaja bluza » [La blusa turchina].

10.

Il 29 dicembre 1920 Majakovskij lesse la seconda redazione di *Misterija-buff* agli attori del Teatro RSFSR Primo, che si era inaugurato il 7 novembre con la messinscena di *Les Aubes* di Verhaeren. Di questo

complesso, che si proponeva di attuare, sotto la guida di Mejerchol'd, il cosiddetto « Ottobre Teatrale », egli faceva parte come consulente artistico. Le prove ebbero inizio il 5 gennaio 1921 con l'assiduo intervento del poeta [1].

Appena si seppe che Mejerchol'd si accingeva a rappresentare *Misterija-buff*, si levarono le proteste dei soliti scrittorelli e burocrati. E Majakovskij si diede a girare di quartiere in quartiere, rileggendone il testo nei circoli e nelle adunanze, per dimostrare ai malevoli che la commedia, non solo veniva compresa, ma era accolta con pieno favore dagli operai. Ciò non valse però ad attenuare i clamori: il lavoro correva pericolo di essere tolto dal repertorio [2].

Per tagliar corto alle calunnie, il 30 gennaio, il Teatro RSFSR Primo organizzò, alla presenza di rappresentanti del partito e di istituzioni culturali, un dibattito risolutivo sul tema « Bisogna mettere in scena *Misterija-buff*? ». Majakovskij racconta:

> Lessi *Misterija* con la foga con cui è costretto a leggere colui che deve riscaldare se stesso, oltre che l'uditorio, per non congelare.
>
> Si arrivò sino in fondo.
>
> Verso la fine uno del Soviet di Mosca (che stava lí, chi sa perché, col violino) attaccò l'*Internazionale*, e la platea assiderata si mise a cantare, benché non fosse giorno di festa [3].

Ponendo in rilievo la sostanza proletaria della commedia, l'assemblea raccomandò di proseguirne le prove e ne propose la stampa a forte tiratura e la recita su tutti i palcoscenici russi nella ricorrenza del 1° maggio. Sembrava che ciò bastasse a rimuovere gli ostacoli, ma si frapposero altri impedimenti. Si ascolti ancora Majakovskij:

> Lo spettacolo di gala era pronto.
>
> Ed ecco, alla vigilia, giunse una nuova carta con l'ordine di sospendere la rappresentazione, e nel Teatro RSFSR furono affissi gli annunzi d'un banalissimo concerto celebrativo.
>
> Senza por tempo in mezzo Mejerchol'd, io e la cellula del teatro ci recammo al partito. Si accertò che qualcuno aveva definito *Misterija* una cosa da baraccone, non adeguata alla ricorrenza solenne, e che qualche altro s'era adombrato della canzonatura di Tolstòj...
>
> Fu costituita una commissione sotto la presidenza di Draudin. Lessi di notte *Misterija* alla commissione. Draudin, che evidentemente non si faceva scrupolo delle vecchie tradizioni letterarie, si venne schierando dalla mia parte e verso la fine cominciò a camminare su e giú per la stanza, ripetendo nervosamente: — Stupidi, stupidi, stupidi! — all'indirizzo di quelli che avevano proibito la commedia [1].

E cosí, il 1° maggio 1921, *Misterija-buff* andò in scena con regia di Mejerchol'd e di Valerij Bebutov. Dice Majakovskij nell'autobiografia: « Aprendomi un varco attraverso lungaggini, odi, pastoie burocratiche, ottusità, rappresento la seconda variante del mistero [2].

Il palcoscenico fu abolito. Al suo posto gli scenografi A. Lavinskij e V. Chrakovskij collocarono una voluminosa costruzione che arieggiava le linee di un'arca. Un balconcino, sul vertice, faceva da plancia. L'episodio del paradiso si svolgeva a mezz'aria, in una specie di tolda. Di qui due scalette scendevano al pavimento, su cui campeggiava, al livello della platea, un massiccio emisfero, solcato da una rete di segni geografici. Nell'episodio dell'inferno, rotando sul proprio asse, l'emisfero mostrava una sezione tagliata, di dove saltavano fuori i demòni. A sinistra, per quasi tutta l'altezza della scena, si levava un semaforo, dal cui piedistallo tre gòmene erano tese obliquamente verso la plancia. C'era anche un piccolo sporto, dal quale parlava l'Uomo del futuro.

Strutture architettoniche avevano dunque sbandito i fondali pittorici. Come il testo, anche i « luoghi deputati », le scene multiple a tre piani imitavano gli espedienti del teatro medievale. In certi punti l'azione dilagava tra il pubblico. Nell'ultimo atto il lampionaio si arrampicava a un palco di proscenio, per descrivere ai proletari i miracoli della Terra

1 Cfr. KATANJAN, *op. cit.*, p. 141.

2 Cfr. A. FEVRAL'SKIJ, *Pervaja p'esa Oktjabrja (K desjatiletiju moskovskich postanovok « Misterii-buff »)*, in « Sovetskij Teatr » 1931, 9, e *Postanovki « Misterii-buff »*, introduzione al vol. III del *Polnoe sobranie sočinenij*, Mosca 1934.

3 *Tol'ko ne vospominanija* cit., p. 200.

1 *Tol'ko ne vospominanija* cit., pp. 200-1.

2 *Ja sam* cit., p. 26.

Promessa, e alla fine, nelle barcacce, comparivano attrezzi di legno dipinto, con attori che ne dicevano le battute.

Nei costumi di V. Kiselëv le stoffe erano guarnite con pezzi di giornali. Ne abbiamo visto i bozzetti: similmente a El Lisickij, che attaccherà fotografie di volti ai disegni dei costumi per la commedia di Tret'jakòv *Chočú rebënka* [Voglio un bambino], Kiselëv incollò frammenti di carta stampata ai suoi schizzi per *Misterija-buff*. Ricordiamo il disegno per Clemenceau: calzoni a righine, marsina, cilindro e uno sparato composto dei brandelli d'un libro francese (*L'honnête famille*). In una variante di questo bozzetto, tracciata da Kiselëv nel 1924, Clemenceau ha i guanti paglierini, le ghette gialle, una rosa sugli occhi.

Gli « impuri », privi di trucco, con azzurri camiciotti di lavoro, risultarono scialbi e monotoni. Ma bastava la recitazione sgargiante dei « puri », ispirata ai cartelloni satirici e all'eccentrismo dei circhi, per dare a questo spettacolo un carattere allegro e chiassoso [1]. Nel terzo atto i demoni con code, bombette e corazze avevano l'apparenza di pagliacci, e il notissimo clown Vitalij Lazarénko, nelle spoglie di diavolo, si calava dall'alto con una fune, eseguendo esercizi acrobatici.

Igor' Il'inskij, che sarà poi l'indimenticabile interprete di *Klop* [La cimice], incarnò con mimica clownesca la parte del menscevico. Barbuto, con la parrucca rossiccia, strabuzzava di dietro le lenti i puntini delle pupille spaventate e, agitando con la sinistra come un attrezzo di circo l'ombrello aperto, con la destra cercava convulsamente di chiudere il mantello spalancato dal vento [2]. Fu questa per Il'inskij la prima d'una lunga serie di interpretazioni caricaturali di personaggi politici.

Lo spettacolo era tramato di parodie musicali. Un ritmo di « cakewalk » accompagnava l'ingresso del negus, e i demòni, all'inizio del terzo atto, intonavano un coro sul motivo conviviale della *Traviata*. Gli

1 Cfr. A. Fevral'skij, *Desjat' let teatra Mejerchol'da*, Mosca 1931, pp. 28-29.

2 Cfr. G. Chajčenko, *Rabota I. V. Il'inskogo nad obrazami v p'esach Majakovskogo*, in *Tvorčestvo Igorja Vladimiroviča Il'inskogo*, 1955 (dissertazione al GITIS di Mosca), e Igor' Il'inskij, *Sam o sebe*, in « Teatr », 1958, 8 (cap. 15).

angeli, a loro volta, pigolavano con vocine tremolanti. Tutto ciò ci rammenta che un anno dopo Vachtàngov, nella sua messinscena della *Turandot* di Gozzi, farà sonare un valzer su pettini avvolti di carta velina [1].

Misterija-buff si replicò sino alla fine della stagione (7 luglio). Il poeta aggiungeva di quando in quando nuove battute su fatti recenti, per rendere sempre piú attuale il lavoro.

II.

Allo spettacolo seguirono dispute e polemiche. Si tennero alcuni dibattiti, in uno dei quali, all'Unione dei poeti, il 22 maggio, il critico I. Aksënov istituí un parallelo tra la commedia di Majakovskij e il teatro elisabettiano. Com'era accaduto per la prima stesura, anche adesso la risoluta tendenza politica suscitò il livore degli intellettuali di destra, mentre le novità della forma urtavano nella grettezza dei funzionari del partito.

Il 24 giugno la seconda variante fu data al Primo Circo statale di Mosca in onore del III Congresso del Komintérn, nella versione tedesca di Rita Rajt, che lavorava con Majakovskij alla ROSTA. Per l'occasione il poeta compose un nuovo prologo e un epilogo rivolti agli « araldi della Comune universale » e aumentò il secondo atto d'un breve dialogo tra il menscevico e gli « impuri ».

Vi presero parte, diretti da Alekséj Granovskij, centinaia di attori di diversi teatri e studi di Mosca. Ne idearono le scene N. Al'tman e E. Ravdel', la musica fu scritta da Ju. Sachnovskij, il quale utilizzò melodie tipiche delle varie nazioni (come *Yankee doodle*, *Du mein lieber Augustin*, ecc.) e arie dell'operetta di Lecocq *La fille de Madame Angot*, rappresentata nella stagione precedente allo Studio musicale di Nemiròvič-Dànčenko.

Se Mejerchol'd si era ispirato alle forme del circo e dei cartelloni, Granovskij trasformò la commedia in una « féerie » raffinata e sma-

1 Cfr. N. Gorčakov, *Rekisserskie uroki Vachtangova*, Mosca 1957, pp. 150-51.

gliante, simile a quelle riviste e operette che avrebbe messo in scena piú tardi al Teatro da Camera ebraico.

All'inizio rossi arlecchini con fiaccole sciamavano per la pista al suono delle fanfare. Ciascuno dei « puri » era accompagnato da una folla pittoresca di connazionali. I diavoli indossavano neri costumi di velluto e gli « impuri » le solite tute turchine.

Invece d'una sola Dama isterica ne apparvero due. Svolazzavano da lati opposti dell'arena in vesti attillate, una in azzurro, l'altra in rosa. Dietro a ciascuna sgambettava un negretto-groom con un mucchio di eleganti scatole di cartone a strisce che sembravano prese dalle scansie d'un negozio parigino...

Lo spettacolo si svolse in un mare di luci variopinte, che allagavano l'arena ora dell'azzurro delle onde marine, ora di scarlatte fiamme infernali...

L'azione culminò nella marcia vittoriosa degli « impuri » e in una parata di tutti i partecipanti, al canto dell'*Internazionale*, cui fece eco la platea plurilingue [1].

Si ebbero solo due repliche, il 25 e il 26. « Al terzo giorno — dice Majakovskij — lo spettacolo fu smontato: i caporioni del circo avevano deciso che i cavalli erano rimasti fermi troppo a lungo » [2].

Dopo questa rappresentazione le diatribe divennero piú virulente. Le spese eccessive offrirono il destro ad alcuni circoli retrògradi del partito per attacchi inesorabili. E il giornale « Kommunističeskij trud », piú accanito degli altri, se la prese col Teatro RSFSR, addossandogli anche la colpa della sfarzosa messinscena del circo. Accusati di sperpero, Bebutov e Mejerchol'd, in una lettera del 1° luglio, dichiararono di essere estranei all'impresa. Ma ciò nonostante il loro teatro, conclusasi la stagione, non poté piú riaprirsi. E gli organizzatori dello spettacolo per il Komintérn subirono un provvedimento disciplinare.

Il dispendio di mezzi, s'intende, era solo un pretesto per intralciare un lavoro che si staccava dagli schemi abituali. Frattanto il Gosizdàt ricusava di dare alle stampe la seconda variante di *Misterija-buff*, adducendo un altro pretesto, la penuria di carta. Nel marzo 1930, in una serata alla Casa del Komsomòl della Krasnaja Presnja, Majakovskij dirà: « Oggi mi avete chiamato vostro poeta, ma nove anni addietro le case editrici si rifiutarono di pubblicare *Misterija-buff* e il direttore del Gosizdàt proclamò: — Sono orgoglioso che non si stampi una tale sciocchezza. Simili bagattelle vanno spazzate con una scopa di ferro » [1].

La seconda redazione uscí il 15 giugno in appendice al periodico « Vèstnik teatra » [Il messaggero del teatro], ma il Gosizdàt, da cui la rivista dipendeva, sostenne che la commedia era apparsa « illegalmente » e negò l'onorario al poeta. « Per molti mesi — egli scrisse — tentai di ottenere il compenso, ma mi restituivano la richiesta con qualche postilla o con responsi verbali di questo tenore: — Mi onoro di non pagare una simile inezia » [2]. Solo dopo un ricorso e due dibattimenti giudiziari, Majakovskij poté ritirare in farina, zucchero e grano mondato l'equivalente dei versi.

Frattanto *Misterija-buff* giungeva anche in provincia. Già nel 1921 a Ekaterinburg (Sverdlòvsk) il club CHLAM [3] presentò la seconda variante in un circo con regia di Grigorij Aleksandrov, il futuro collaboratore di Ejzenštejn. Il 1° maggio 1922 *Misterija-buff* fu messa in scena a Irkutsk da Nikolàj Ochlopkov, che l'anno precedente nello stesso giorno, aveva diretto un'azione di massa, *Bor'bà trudà i kapitala* [La lotta del lavoro e del capitale] in uno spiazzo sulle sponde del fiume Angara [4].

Il 4 novembre 1923, a Kazàn', gli attori del gruppo d'avanguardia KEMST [5] recitarono la commedia in una nuova variante, che fu definita « terza redazione ». Oltre a inserirvi diversi riferimenti attuali (come la questione della Ruhr o il terremoto in Giappone), il regista B. Simolin,

[1] Rita Rajt, *Dvadcat' let nazad*, in *Majakovskomu*, Leningrado 1940, pp. 128-30. Cfr. anche A. Fevral'skij, « *Misterija-buff* »: *opyt literaturnoj sceničeskoj istorii p'esy*, in *Majakovskij: materialy i issledovanija*, Mosca 1940.

[2] *Tol'ko ne vospominanija* cit., p. 201.

[1] *Vystuplenie v Dome Komsomola Krasnoj Presni na večere, posvjaščennom dvadcatiletiju dejatel'nosti* (25 marzo 1930), ivi, pp. 306-7.

[2] *Tol'ko ne vospominanija* cit., p. 201.

[3] Abbreviazione di « Chudožniki, literatory, artisty, muzikanty » (Pittori, letterati, artisti, musicisti).

[4] Cfr. A. Fevral'skij, *Postanovki* « *Misterii-buff* », introduzione al vol. III del *Polnoe sobranie sočinenij*, Mosca 1934.

[5] Abbreviazione di « Konstruktivizm, eksperiment, masterstvò, sovremennost', teatral'nost' » (Costruttivismo, esperimento, mestiere, modernità, teatralità).

che aveva partecipato allo spettacolo del Teatro RSFSR Primo, riscrisse il quinto e il sesto atto sui temi della carestia e della NEP, spostando al settimo atto la visione della Terra Promessa [1].

12.

Nel 1920-21 il contributo di Majakovskij al teatro sovietico non si limita alla seconda redazione di *Misterija-buff*. Egli intervenne a numerosi dibattiti, levando la voce in difesa della nuova regia. E nelle dispute che divamparono dopo la rappresentazione di *Les Aubes*, spalleggiò Mejerchol'd, altercando persino con Lunačarskij, che aveva tacciato lo spettacolo di stravaganza futuristica [2].

Per il Primo Teatro filodrammatico dell'Armata Rossa, di cui era stato chiamato a far parte nel gennaio 1921, Majakovskij si proponeva di ridurre il poema *150 000 000* e di rifinire lo scenario di un'azione di massa abbozzato da soldati attori [3]. Per Igor' Il'inskij, che doveva incarnare Wun Hi nella *Geisha* di Sidney Jones, improvvisò alcune strofette su temi d'attualità [4], e per un Teatro dell'operetta politica, che poi non fu aperto, promise di stendere un nuovo libretto de *La Belle Hélène* di Jacques Offenbach [5].

In quegli anni gli autori drammatici si dilettavano a travestire i vecchi copioni, inserendovi i piú strampalati richiami alle circostanze e ai

1 La prima stesura, notevolmente ridotta, fu interpretata nel novembre 1923 da fanciulli attori alla Scuola sperimentale di educazione estetica dei bambini, a Mosca. Cfr. KATANJAN, *op. cit.*, p. 196. Una quarta variante (redatta da V. Katanjan) è stata recitata il 2 novembre 1957 al Teatro della Satira a Mosca, con regia di V. Pluček, scene di A. Tyšler e musica di R. Ščedrín. Cfr. VLADÍMIR OGNËV, *Doroga revoljucii*, in « Teatr », 1958, 2.

2 *Vystuplenija na dispute o postanovke « Zor' » E. Vercharna v Teatre RSFSR* (22 novembre 1920), in *Polnoe sobranie sočinenij*, XII, Mosca 1937, pp. 324-29, e *Otkrytoe pis'mo A. V. Lunačarskomu*, ivi, pp. 26-30.

3 Cfr. KATANJAN, *op. cit.*, pp. 144-45.

4 Cfr. A. FEVRAL'SKIJ, *Majakovskij-dramaturg*, Mosca-Leningrado 1940, p. 32; KATANJAN, *op. cit.*, p. 434; I. IL'INSKIJ, *Sam o sebe*, in « Teatr », 1958, 7 (cap. 11).

5 Cfr. I. EVENTOV, *Majakovskij-satirik*, Leningrado 1941, pp. 162-64, e KATANJAN, *op. cit.*, p. 142.

problemi del presente. Cosí, per esempio, il commediografo Nikolàj Erdman, nel 1924, ammodernò il vaudeville ottocentesco *Lev Guryč Siničkin* di D. Lenskij, frammettendovi ariette e intermezzi d'argomento sovietico.

La smania di riplasmare i testi di altre epoche, per trarne significati politici, toccava a volte il ridicolo: nel 1921, su « Vèstnik teatra », un anonimo articolista suggerí di rivolgersi a Majakovskij, perché rifacesse il libretto dell'opera *Žizn' za carjà* [La vita per lo zar] di Glinka, trasferendone le vicende nel folto della guerra polacco-sovietica del 1920 [1].

Durante il lavoro alla ROSTA il poeta compose l'« entrée » di circo *Čempionàt vsemirnoj klassovoj bor'by* [Campionato della lotta di classe universale], di cui parleremo piú tardi, la poesia sceneggiata *Vsem Titam i Vlasam RSFSR* [A tutti i Tit e i Vlas della RSFSR], il « rapporto teatrale » *Včerašnij pòdvig* [L'impresa di ieri] e tre commediole di propaganda per lo Studio sperimentale-dimostrativo del Teatro della Satira di Mosca [2].

Le tre commediole, scritte nel marzo-aprile 1920, s'imperniano tutte sul tema del 1° maggio. Eccone i titoli: *A čto, esli?... Pervomajskie grëzy v buržuaznom kresle* [Che accadrebbe se?... Chimere del 1° maggio in una poltrona borghese], *P'eska pro popov, koi ne ponimajut, prazdnik čto takoe* [Commediola sui popi che non comprendono cosa sia una festa], *Kak kto provodit vremja, prazdniki prazdnuja* [Come certa gente passa il tempo, festeggiando le feste].

Il 1° maggio 1920 era stato dichiarato « subbòtnik », ossia giorno di lavoro gratuito. Gli operai rinunziavano al riposo settimanale, per raccomodare arnesi, spazzare la neve, abbellire l'aspetto delle città. Le commediole traggono pretesto dal « subbòtnik », per mettere in burla gli oziosi relitti della vecchia società.

In *A čto, esli?...* il borghese Ivàn Ivànovič, ubriaco, sogna il ritorno della monarchia, ma il 1° maggio lo ridesta bruscamente, chiamandolo

1 Cfr. KATANJAN, *op. cit.*, pp. 434-35.

2 Da non confondere col Teatro della Satira rivoluzionaria (Terevsat), esistito nel 1920-22, né con l'attuale Teatro della Satira, fondato nel 1924.

al lavoro. In *P'eska pro popov* il pope Svinuil s'insinua nel corteo proletario del 1° maggio, lamentandosi che la cerimonia si svolga senza di lui, e viene costretto dagli operai a impugnare il badile. In *Kak kto provodit vremja* il poeta vuol provare che le ricorrenze borghesi (Pasqua, Natale, Capodanno) finiscono in sudiciume e in gozzoviglie, e nella chiusa introduce due operai che, il 1° maggio, spazzano i rifiuti delle vecchie feste.

Le tre commediole dovevano formare un unico spettacolo, come dimostrano l'identità dei motivi e della struttura e la presenza d'un personaggio comune, il Teatro della Satira [1]. In *A čto, esli?...* e in *P'eska pro popov* questa figura ha il compito di alzare il sipario tra un atto e l'altro, e solo di rado commenta l'azione, mentre nella terza commedia pronunzia anche battute diffuse, come un « conferenziere » da cabaret o meglio un imbonitore di fiera.

Le prime due, di tre atti ciascuna, s'innervano sulle gesta di un unico eroe, l'altra è invece in quattro atti, di cui i primi tre presentano ognuno nuovi personaggi, che riappaiono poi tutti insieme nell'ultimo.

Ritroviamo in queste scenette le caratteristiche iperboli di Majakovskij. Il pope ha « un letto con un milione di piumini »; a Natale i genitori, appendendo gingilli sull'albero, ne fanno cadere una pioggia di frantumi che sommerge i bambini; e a Capodanno gli ubriachi, dopo aver litigato tra loro, scaraventano una bottiglia sull'Anno Nuovo, entrato senza chieder permesso.

Figure come Ivàn Ivànovič, « borghese rotondo », o i ghiottoni che a Pasqua si rimpinzano a crepapelle, o il pope Svinuil, « demonio panciuto » provengono dalle caricature della ROSTA. Anche qui il mondo borghese si profila come una buffonesca contrada della Crapula, gremita di fantocci adiposi, di otri e sacchi di grasso.

[1] Solo *A čto, esli?...* venne rappresentata dallo Studio del Teatro della Satira nel maggio 1920, con regia di A. Zonov e costumi di I. Maljutin (compagno di Majakovskij alla ROSTA), le altre due furono addirittura vietate. Per intervento di Lunačarskij, il Terevsat recitò il 29 gennaio 1921 *P'eska pro popov* (con scene di Maljutin). Nel 1922 il direttore del Teatro della Satira, L. Subbotin, mise in scena *Kak kto provodit vremja* in un circolo militare. Cfr. A. Fevral'skij, Commento a: Majakovskij, *Teatr i kino*, I, Mosca 1954, pp. 482-83, e Katanjan, *op. cit.*, pp. 128 e 130.

Siamo ancora una volta nell'ambito del teatro folclorico: e non solo le maschere, ma il taglio delle scenette, i malintesi farseschi, il giuoco verbale ci rimandano alla « petruška » e al « raëk ». I risultati però sono molto diversi da quelli di *Misterija-buff*. Benché Majakovskij sfiori del proprio calore anche i temi piú aridi, tuttavia in queste brevi commedie gli schemi ideologici raffrenano l'impulso poetico, e le metafore e i trucchi non riescono sempre a ravvivare la secchezza di tesi troppo scheletriche.

Nell'agosto dello stesso anno Majakovskij scrisse la poesia *Vsem Titam i Vlasam RSFSR* [A tutti i Tit e i Vlas della RSFSR], che fu pubblicata il 22 ottobre su « Vèstnik teatra » con la definizione di « commedia » e con suggerimenti per la messinscena. La ROSTA voleva allora organizzare un « prodagitteatr », ovvero un teatrino di propaganda per l'approvvigionamento, nel quale un attore avrebbe illustrato al pubblico di provincia una sequenza di cartelloni su argomenti attuali, declamandone le diciture in versi. Il testo di Majakovskij doveva far parte del repertorio di questo teatro [1].

In quartine scherzose, che si allineano come vignette, Majakovskij racconta di due ricchi fratelli contadini, Tit, « stupido come una pietra », e Vlas, accorto e taciturno. Poiché la loro « izbà » sta crollando, Vlas manda Tit in cerca di chiodi nella vicina città. Ma la chioderia non lavora, gli operai languiscono di fame. Pur di non cedere il suo grano, Tit preferisce tornarsene a mani vuote. Per strada il cavallo di Tit perde un ferro e lo sciocco è costretto a passare la notte in un bosco, dove lo divorano i lupi. Vlas invece, recatosi in città, dà agli operai il suo frumento, e la fonderia si rimette a lavorare, fabbricando chiodi, falci e aratri per i contadini. Donde la morale:

> Nulla è piú chiaro di questa canzone,
> buttiamo via le storte dicerie.
> Fratelli, portate alla svelta il frumento,
> perché non vi mangino i lupi.

[1] Cfr. Katanjan, *op. cit.*, p. 131.

Anche se scarna ed elementare come il disegno d'un « primitivo », la parabola di Tit e Vlas si ricollega, nella cadenza, nei bisticci, nelle rime, a certi inni ed apologhi burleschi che Majakovskij scriveva all'inizio del futurismo.

Al novembre 1921 risale un'altra commedia di propaganda dal titolo *Včerašnij pòdvig* [L'impresa di ieri] ovvero *Čto sdelano nami s otobrannymi u krest'jan semenami* [Che abbiamo fatto delle sementi prese ai contadini]. Nudo cartellone didattico in quattro atti, questo « rapporto teatrale » voleva rassicurare i contadini delle regioni fertili che le loro sementi erano giunte nelle zone della Volga flagellate dalla carestia.

Esortati dal personaggio simbolico della RSFSR, che ha una funzione simile a quella del Teatro della Satira nelle commediole, i contadini consegnano a malincuore le sementi al governo, inviando uno di loro al Narkompròd (il Commissariato del popolo all'approvvigionamento), per accertarsi che le sementi pervengano senza sotterfugi alle regioni affamate.

Piú che a un testo drammatico, *Včerašnij pòdvig* somiglia a una mostra di tabelle esplicative, di specchietti e diagrammi, che descrivano minutamente le fasi della campagna per le semine. I suoi versi scabri, infarciti di percentuali e quozienti, preludono ai poemi « statistici » di Il'jà Sel'vinskij.

Per il carattere di « relazione » disadorna, per la legnosità dei personaggi che sputano cifre come ordigni automatici, per l'assenza di quel fantasioso umorismo che riscatta altri testi politici di Majakovskij, questa commedia riesce monotona e uggiosa, anche se costituisce un notevole documento degli orridi mesi di inedia e della riluttanza dei contadini a eseguire i decreti sovietici.

Si ignora se sia stata recitata. Secondo « Teatral'naja Moskvà » del 29 novembre 1921, la compagnia di Foregger si proponeva di rappresentare in una tournée a Rjazàn' un nuovo lavoro di propaganda di Majakovskij. È probabile che si trattasse di *Včerašnij pòdvig* [1].

1 Cfr. Katanjan, *op. cit.*, p. 160.

13.

Nel 1920 Majakovskij concepí un dramma imperniato sulle figure di Lenin e di Einstein, nel quale sarebbe comparso anche Dio, cantando arie d'opera e melodie popolari. Ne dà notizia Leo Matthias nel suo libro *Genie und Wahnsinn in Russland* (Berlino 1921) con le seguenti parole:

Er schreibt jetzt ein neues Drama, dessen Hauptpersonen: Lenin, Einstein und ein Dritter seinen werden, dessen Namen er nicht verraten wollte. Ausserdem kommt Gott darin vor, den er Volkslieder und sogar bekannte Opernarien singen lässt [1].

In quei giorni Majakovskij si appassionava dei concetti di Einstein, vagheggiando di rispecchiare nella propria poesia le novità della scienza. Narra a questo proposito Roman Jakobson:

Nella primavera del 1920 tornai a Mosca assediata, portando nuovi libri dall'Europa e ragguagli sul lavoro scientifico dell'Occidente. Majakovskij mi costrinse a ripetergli piú volte quel che sapevo sulla teoria generale della relatività e sulle dispute che essa aveva suscitato. La liberazione dell'energia, il problema della durata, la questione se una velocità che superi quella della luce non sia un movimento inverso nel tempo: tutto ciò entusiasmava Majakovskij. Di rado lo avevo visto cosí attento e cosí assorto. « Non pensi — mi chiese d'un tratto — che in tal modo verrà conquistata l'immortalità? » Lo guardai con stupore, borbottando parole di dubbio. Ma lui, con la sua ostinazione ipnotizzante, nota di certo a tutti coloro che lo conobbero da vicino, contrasse gli zigomi, esclamando: « Ed io sono invece perfettamente convinto che non ci sarà piú la morte. I defunti saranno risuscitati. Troverò un fisico che mi spieghi punto per punto il libro di Einstein. Non è possibile che io non abbia capito. Gli pagherò la razione accademica ». In quell'istante mi si svelò un Majakovskij del tutto diverso, dominato dalla necessità di vincere la morte. Poco dopo mi disse che stava preparando il poema *Četvërtyj Internacional* (ribattezzato poi in *Pjatyj Internacional*), nel quale avrebbe parlato di tutto questo... Meditava allora di inviare ad Einstein il radiomessaggio: Alla scienza del futuro l'arte del futuro [2].

1 Cfr. A. Fevral'skij, *Majakovskij-dramaturg*, Mosca-Leningrado 1940, p. 116.
2 Cfr. Katanjan, *op. cit.*, p. 158.

Il poeta si appigliava ai piú audaci postulati della scienza e alle invenzioni dei romanzi utopistici (specialmente di quelli di Wells) col desiderio di avvalorare la propria fede nella risurrezione dei morti. Ed è curioso che questa credenza, derivatagli – come dicemmo – dal filosofo Fëdorov, si rafforzasse in Majakovskij negli anni in cui piú intensamente egli lottava per un'arte materialistica e terrestre.

Il dramma del quale discorre il Matthias non fu scritto, e la sua idea si trasfuse nel poema incompiuto *Pjatyj Internacional* [La Quinta Internazionale], cui Majakovskij lavorò nel 1921-22 [1]. Il legame tra i frammenti di *Pjatyj Internacional* e il disegno del dramma risulta evidente dai versi in cui il poeta dichiara:

> Io voglio schierarmi
> nelle file degli Edison,
> in quelle dei Lenin,
> accanto agli Einstein.

Nelle pagine di questo poema, tramezzato di passi in prosa, Majakovskij immagina di svitare il proprio collo, allungandolo sopra alle foreste e ai campanili. Man mano che cresce la lunghezza della sua cervice, egli abbraccia con lo sguardo uno spazio sempre piú ampio, scorgendo dall'alto, non solo la Russia, ma l'intera Europa e gli altri continenti.

Il collo si tende sino alle nuvole, tra l'assordante accavallarsi delle onde radiofoniche. Di lassú Majakovskij discerne, nella distanza del futuro, il dilagare della rivoluzione per il mondo e aiuta i suoi, nascondendoli sotto cortine di nubi, mostrando coi fari degli occhi i punti da attaccare, rovesciando lampi e acquazzoni sulle colonne nemiche. E infine la terra gli appare, quale sarà nel XXI secolo, festosa e felice come nei sogni dei vecchi utopisti. Motivi simili informano anche il poema *Letajuščij proletarij* [Il proletario volante, 1925], dove Majakovskij tratteggia con fragorose iperboli l'ultima guerra aerea dell'avvenire, sof-

[1] Il prologo del poema uscí sulla rivista « Krasnaja Nov' » (1922, 3) col titolo *Četvërtyj Internacional* [La Quarta Internazionale].

fermandosi poi a descrivere l'esistenza spensierata degli uomini del XXX secolo.

In *Pjatyj Internacional* la parodia di se stesso (del proprio collo di giraffa definito « scala da pompieri » e « cannocchiale delle cento leghe ») serve dunque di pretesto al poeta per animare un caleidoscopio di immagini planetarie. Anche qui ricorrono le maschere e la geografia burlesca di *Misterija-buff*, ma gli elementi satirici perdono rilievo dinanzi alla bizzarria di quella cervice che si snoda come un'interminabile antenna, in un quadro degno dei « capricci » del Bracelli.

Rimproverando a Majakovskij di indulgere troppo all'eloquenza politica, molti dimenticano come egli sapesse trarre suggestioni fantastiche dagli argomenti piú grigi. Gli accadde spesso di trasporre le concrete minuzie della vita sovietica in un paesaggio cosmico, in una sorta di spettacolo universale. Con inventiva inesauribile ideava trame grandiose, immensi ponti gettati sui secoli e sullo spazio. Nel 1923, nella prefazione alla raccolta *Veščі etogo goda* [Cose di quest'anno], pubblicata a Berlino, annunziò che stava scrivendo tra l'altro una commedia in sedici quadri « dall'epoca di Adamo ed Eva in poi » [1].

La smania di competere col tempo e con l'universo e insieme il gusto del macchinoso e del gigantesco lo spingevano a proiettare nella propria creazione le lontananze della terra e del firmamento, le parabole bibliche, e soprattutto gli scenari chimerici dell'avvenire. In pochi poeti è cosí assiduo, cosí esasperato il tema del futuro.

[1] *Polnoe sobranie sočinenij*, XII, Mosca 1937, p. 69.

IV. L'epoca del costruttivismo

1.

Alcuni studiosi russi, annebbiati dai pregiudizi del realismo, passano sotto silenzio il contributo dell'avanguardia alla formazione del teatro sovietico. Dai loro manuali inesatti e ingannevoli si dovrebbe dedurre che la mirabile fioritura teatrale degli anni venti sia da ascrivere a merito delle scene conservatrici.

La verità è ben diversa. I teatri tradizionali assimilarono con cauta lentezza e spesso con riluttanza la nuova realtà, staccandosi malvolentieri dai loro schemi consueti. Palcoscenici illustri, come il Malyj o l'Aleksandrinskij, impacciati da un'annosa esperienza, stentarono ad appropriarsi l'ardente materiale della rivoluzione. E lo stesso Teatro d'Arte, che per l'assiduo scandaglio della vita interiore aveva smarrito il senso dello spettacolo, rimase in disparte in quei giorni di temerarie prodezze formali.

Parecchi teatri di destra si ingegnarono di elevarsi dai particolari naturalistici a uno stile patetico e monumentale, che facesse riscontro ai grandiosi avvenimenti, e piú d'uno cercò nei lavori dei classici analogie col presente. Non furono tuttavia gli ovattati palcoscenici tradizionali, ma quelli tumultuosi dell'avanguardia ad esprimere l'impeto e il fervore della rivoluzione. I teatri conservatori apparivano allora soltanto lo scialbo cimelio di un'età superata. Piú tardi, man mano che gli stampi del naturalismo riprendevano il sopravvento e i personaggi psicologici venivano scalzando le maschere sociali, il Malyj, l'Aleksandrinskij, il teatro di Stanislavskij tornarono a prevalere. Ma nei primi anni non ebbero troppa fortuna.

Il pubblico di operai, di soldati e di contadini, maturato fra i cataclismi e le battaglie, restava indifferente ai quadretti di genere, alle « atmosfere », ai colloqui in sordina. Non ci sembra di esagerare affermando che gli esperimenti delle sinistre rispondevano in fondo a una precisa esigenza dei nuovi spettatori.

Ciò non vuol dire però che gli uomini dell'avanguardia fossero tutti infatuati del comunismo. Mejerchol'd fu un'eccezione. La maggior parte dei registi innovatori (Taírov, Foregger, Ferdinandov, Granovskij, Rádlov, ecc.) aderí al regime sovietico piú per entusiasmo artistico che per consenso ideologico [1]. Ma era appunto questo entusiasmo a sbrigliarne l'immaginativa, a infondere nei loro spettacoli, ubriachi di suoni e di luci, lo spirito del grande uragano d'Ottobre. Non che adombrassero sempre nei contenuti gli avvenimenti politici (ai contenuti si dava allora scarsa importanza), ma il turbinío di nuove forme, che essi scatenavano sui palcoscenici, equivaleva al ritmo procelloso della rivoluzione.

Favoriti da Lunačarskij, che aveva lasciato ai teatri autonomia di scelta e di orientamento, questi registi si abbandonarono ai tentativi piú strani, alle prove piú spericolate. Composero gli arabeschi mimici degli attori e i colori smaglianti delle scene in intrecci visuali non oggettivi. Diedero maggior peso all'astratta bellezza dei suoni che alla sostanza logica delle parole. E, varcando gli angusti confini del vecchio teatro di prosa, si valsero degli espedienti del circo, del cinema e del music-hall.

L'ipertrofia delle trovate e dei trucchi compensò nei primi anni la penuria di lavori drammatici, minacciando però di ridurre i poeti a semplici fornitori di canovacci, che i registi avrebbero manipolato ad arbitrio.

2.

Il teatro d'avanguardia del primo decennio sovietico muove dalle invenzioni dei pittori cubofuturisti. Lo stesso Majakovskij osservò, in un

1 Cfr. P. Markov, *Teatr* (nel ciclo *Iskusstvo i literatura Oktjabr'skogo desjatiletija*), in « Pečat' i Revoljucija », 1927, 7.

intervento alla disputa *Chudòžnik v teatre* [L'artista nel teatro] del 3 gennaio 1921, che la rivoluzione teatrale era stata preceduta da quella pittorica [1]. I piú significativi spettacoli d'allora nacquero infatti nel clima fantasioso e rutilante della nuova pittura [2]. Basterà ricordare *Les Contes d'Hoffmann* di Offenbach (1918) nella regia di Komissarževskij (con scene di Lentúlov), *La Principessa Brambilla* di Hoffmann (1920) e *Giroflé-Girofla* di Lecocq (1922), entrambi nella regia di Taírov (con scene di Jakúlov), *Les aubes* di Verhaeren (1920) nella regia di Mejerchol'd (con scene di Dmitriev), *Gadibuk* di An-skij (1922) e *Turandot* di Gozzi (1922), entrambi nella regia di Vachtangov (l'uno con scene di Al'tman, l'altro di Nivinskij).

Tutti questi spettacoli erano come imbevuti delle tinte e dei ritmi del futurismo. Non ci si può immaginare del resto l'arte di Taírov senza le capricciose forme spirali di Jakúlov o senza i costumi della Ekster, che ingabbiavano gli attori in una specie di armatura cubica dalle linee fissate con fili di ferro [3]. Né sapremmo spiegarci le regie di Alekséj Granovskij senza la pittura di Chagall. Com'è noto, Chagall adornò la sala del Teatro da Camera ebraico di Mosca con affreschi che raffiguravano un carnevale di maschere ebraiche e compose le scene per i lavori di Šolom-Alejchem, con cui questo teatro si inaugurò nel gennaio 1921 [4]. Nei suoi spettacoli eccentrici, che fondevano l'arlecchinata grottesca con lo stile del music-hall, Granovskij trasferiva i personaggi, i colori, la mimica dei dipinti di Chagall.

Similmente non si potrebbe capire un certo periodo di Mejerchol'd senza il costruttivismo. Diremo ora di questo movimento, che esercitò un grande influsso anche su Majakovskij.

[1] *Vystuplenie na dispute « Chudožnik v teatre »*, in *Polnoe sobranie sočinenij*, XII, Mosca 1937, p. 333.

[2] Cfr. Igor' Il'inskij, *Sam o sebe*, in « Teatr », 1958, 6 (cap. 7).

[3] Cfr. Konst. Deržavin, *Kniga o Kamernom Teatre*, Leningrado 1934.

[4] Cfr. M. Rafal'skij, *Evrejskij teatr*, in « Sovetskij Teatr », 1930, 7, e *Moskovskij Goset*, ivi, 1931, 9, e James Johnson Sweeney, *Marc Chagall*, New York 1946, pp. 44-49. Si vedano inoltre *Das Moskauer Jüdische Akademische Theater* (con scritti di Ernst Toller, Joseph Roth, Alfons Goldschmidt), Berlino 1928, e Mordecai Gorelik, *New Theatres for Old*, New York 1955, pp. 301-2.

Dopo la rivoluzione i pittori di sinistra sentirono vivo il bisogno di rispecchiare nelle loro tele i processi meccanici dell'industria e le conquiste della tecnica [1]. L'astrattismo cercava appigli nel mondo dei congegni e delle macchine. Suprematisti, proiezionisti e altre stirpi di non oggettivi fecero della pittura una sorta di calcolo algebrico, sfoggiando nei proclami e nei titoli una lambiccata terminologia scientifica. Le loro trame geometriche, intessute con rigido razionalismo, come con squadra e compasso, vennero sempre piú somigliando a diagrammi analitici, a esercizi di gelida ingegneria.

Condividendo le aspirazioni industriali della nascente società sovietica, alcuni di questi pittori, i piú vicini a Majakovskij, sognavano di inserire l'arte nella produzione, di renderla utilitaria come la scienza e il lavoro. Gli esperimenti da loro condotti nell'INCHUK, l'« Institut chudòžestvennoj kul'tury » (Istituto della cultura artistica), che l'IZO aveva organizzato a Mosca nel maggio 1920, culminarono in una decisione radicale, non meno eroica di quella che portò Malevič al suo nero quadrato. Il 24 novembre 1922 venticinque membri dell'INCHUK (Tatlin, Rodčenko, Lavinskij, Popova, Stepanova, ecc.) proclamarono superata la pittura da cavalletto e superflua ogni attività artistica che non avesse un fine produttivo.

L'arte divenne costruzione di oggetti, elaborazione tecnica di materiali, approssimandosi ai modi dell'artigianato, all'esperienza operaia. Dopo le immagini assolute del suprematismo, i cubofuturisti si prefiggevano dunque di creare un nuovo universo di ordigni essenziali e precisi, contrapponendo una parsimoniosa compattezza di forme, quasi un purismo ascetico, alla prolissità ridondante dell'epoca borghese.

L'idea di un'arte industriale (« proizvòdstvennoe iskusstvo ») era oltremodo rivoluzionaria per un paese retrogrado come la Russia. Ma i « produttivisti » (« proizvòdstvenniki ») eccedettero nella superficiale negazione dei valori del passato. La loro guerra alla metafisica in nome di

[1] Cfr. J. Tugendchol'd, *Živopis'* (nel ciclo *Iskusstvo i literatura Oktjabr'skogo desjatiletija*), in « Pečat' i Revoljucija », 1927, 7.

schemi razionali li obbligò spesso ad assumere uno sterile atteggiamento nichilistico.

D'altra parte l'industrialismo che essi propugnavano non poté dare risultati notevoli, non solo per il dissesto economico seguíto alle lotte civili e per i gusti antiquati di dirigenti e burocrati (i quali preferivano a tutte le costruzioni il busto in gesso di Marx barbuto), ma anche per il carattere astratto e illusorio di molti dei loro intendimenti. Essi proponevano un balzo troppo brusco verso una Russia di grattacieli e di fabbriche, verso quell'America russa che Blok aveva presagito in una lirica del dicembre 1913:

> Sopra la steppa deserta s'è accesa
> per me la stella d'una nuova America!

I progetti di circoli, chioschi, monumenti, edifici, radiostazioni, approntati dai costruttivisti, furono spesso utopie stravaganti, paragonabili a quelle di Chlébnikov. Lavinskij, ad esempio, vagheggiò una città pensile con case girevoli di vetro e asbesto su molle [1]. El Lisickij concepí i cosiddetti « prouny », fantasie architettoniche, giuochi di elementi stereometrici. Ma simbolo del costruttivismo resterà sempre un progetto ideato ancor prima che gli artisti dell'INCHUK facessero la loro rinunzia, quello di Vladímir Tatlin per un monumento alla Terza Internazionale, piú alto della torre Eiffel.

Il monumento consisteva in tre grandi corpi di vetro sovrapposti e racchiusi nell'involucro d'una spirale di ferro: corpi geometrici che dovevano rotare sul proprio asse con varie velocità. La parte inferiore (un cubo), destinata a congressi, conferenze, assemblee legislative, avrebbe compiuto un giro all'anno. Quella di centro (una piramide), sede del comitato esecutivo e della segreteria dell'Internazionale, un giro al mese. La parte superiore (un cilindro), riservata all'ufficio stampa, alla redazione d'un quotidiano e a una casa editrice di proclami, opuscoli e manifesti, un giro al giorno. In cima doveva innalzarsi una lunghissima antenna radiotelegrafica [1].

[1] Cfr. « LEF », 1923, 1.

Quest'opera fu salutata dai futuristi come un avvenimento di risonanza mondiale. Punin notò:

> Il progetto non è soltanto cospicuo per il suo pieno valore, quale fenomeno della vita artistica contemporanea, ma può essere accolto come una breccia profonda nel morto anello dell'arte satura e decadente della nostra epoca [2].

E Šklovskij:

> Per la prima volta il ferro si è inalberato, cercando la sua formula artistica. Nel secolo delle gru, bellissime come il piú saggio dei marziani, il ferro ha avuto il diritto di infuriarsi e di rammentare agli uomini che la nostra « età » invano si chiama già dal tempo di Ovidio « ferrea », se non ha un'arte di ferro [3].

Attorcigliata dalle anse della spirale che, secondo Punin, era la « linea del movimento dell'umanità liberata » [4], la costruzione di Tatlin voleva significare l'impeto e il dinamismo dell'epoca, la brama umana di ascendere, di sollevarsi dalla terra. Cosí un'opera utilitaria ricadeva in quella metafisica che i costruttivisti si illudevano d'aver bandito per sempre.

Accanto alle molte chimere, il costruttivismo elaborò tuttavia anche una serie di « prodotti », di modelli pratici, di cose concrete. La Popova, la Stepanova, Rodčenko, Lavinskij, Lisickij idearono tute sportive (« sportodežda ») e operaie (« prozodežda »), cartelli pubblicitari, copertine, fotomontaggi, mobilia, disegni di stoffe, impaginazioni costruttive [5], addobbi di strade e vetrine, arredamenti per films e soprattutto im-

[1] Nel suo volume O *futurizme* (Pietrogrado 1923) N. E. Ràdlov paragona il monumento di Tatlin a una « bestia mostruosa con un corno radiotelegrafico sulla testa e un'assemblea legislativa nella pancia rigonfia » (p. 48) e osserva spiritosamente: « Non riesco a liberarmi dalla visione dei membri dell'organo esecutivo, costretti per una temporanea mancanza di energia elettrica a far girare a mano la propria piramide » (p. 42).

[2] N. Punin, *Pamjatnik III Internacionala*, Pietrogrado 1920, s. p. Dello stesso si veda anche *Tatlin (protiv kubizma)*, ivi 1921.

[3] V. Šklovskij, *Pamjatnik Tret'emu Internacionalu*, in *Chod konja*, Mosca-Berlino 1923, p. 109.

[4] Facendo eco a Punin, Il'jà Erenburg afferma: « La dinamica del nostro tempo è espressa nella meravigliosa spirale » (*A vsë-taki ona vertitsja*, Mosca-Berlino 1922, p. 19).

[5] Ricordiamo quella di El Lisickij per la raccolta *Majakovskij dlja golosa* [Majakovskij per voce, Berlino 1923].

palcature sceniche. Questi lavori si distinguevano per lo spessore dei contorni, per la nitidezza delle forme tagliate con linee precise, per il netto risalto dei campi di colore, disposti in alternanze simmetriche.

« Figlio armonioso della cultura industriale » secondo le parole di Alekséj Gan [1], il costruttivismo improntò del suo metodo i primi anni sovietici. Persino Erenburg se ne fece zelante fautore nel volume *A vsë-taki ona vertitsja* [Eppur si muove, 1922] e nella rivista « Veščˇ » [L'Oggetto], da lui pubblicata con El Lisickij a Berlino.

Nell'ottobre 1922 la « Erste Russische Kunstausstellung » (« Vystavka izobrazitel'nogo iskusstva RSFSR »), tenutasi nella capitale tedesca, divulgò in Occidente i concetti e le opere di questo movimento [2]. Nel dicembre dello stesso anno, in una corrispondenza da Parigi, Majakovskij scriveva:

> Per la prima volta non dalla Francia, ma dalla Russia è volata la nuova parola dell'arte, il costruttivismo. Ci si meraviglia persino che questa parola esista nel lessico francese.
>
> Non il costruttivismo degli artisti, che da belli e utili fili di ferro e da pezzi di latta traggono inutili ordigni. Il costruttivismo che intende il lavoro formale dell'artista solo come un'ingegneria necessaria a foggiare tutta la nostra vita pratica.
>
> In questo gli artisti francesi debbono imparare da noi [3].

3.

Majakovskij amava le macchine e i prodotti della civiltà industriale. Aveva il gusto degli utensili corposi e massicci, s'entusiasmava per i ritrovati della tecnica moderna. Al Museo Majakovskij di Mosca si

[1] Alekséj Gán, *Konstruktivizm*, Tver' 1922, p. 19.

[2] Per il tramite di El Lisickij, che visse a lungo in Germania e vi pubblicò tra l'altro il volume *Die Kunstismen* (1925) assieme a Hans Arp, il costruttivismo influì su Moholy-Nagy e sulle teorie del Bauhaus. Va qui ricordato che nel 1926 Malevič visitò il Bauhaus, per incontrarvi Kandinskij: l'anno seguente apparve, nella collezione dei « Bauhaus-Bücher », il suo libro *Die gegenstandslose Welt*. Alla diffusione del costruttivismo in Occidente concorsero anche Gabo e Pevsner. Cfr. Herbert Read, *Constructivism: the Art of Naum Gabo and Antoine Pevsner*, in *The Philosophy of Modern Art*, New York 1955, pp. 255-78.

[3] *Parič (Zapiski Ljudogusja)*, in *Polnoe sobranie sočinenij*, IV, Mosca 1957, p. 212.

ammirano, fra le sue reliquie, un enorme accendisigari francese e una voluminosa stilografica americana. Nel poema *Letajuščij proletarij* [Il proletario volante, 1925] egli annovera, fra le conquiste dell'avvenire, l'elettrospazzolino da denti, la radiosveglia, il vassoio automatico del tè.

Parlando dell'automobile, che il poeta comprò nel novembre 1928 a Parigi [1], Jurij Oleša ricorda:

> Era insolito a quei tempi che qualcuno possedesse un'automobile; e quella di Majakovskij era spesso argomento di conversazione nel nostro ambiente. L'aver egli acquistato una macchina rivelava il suo amore per il presente, per l'industria, la tecnica, il giornalismo, amore di cui erano indizio anche le penne stilografiche sporgenti dalle sue tasche, le sue grosse suole ultramoderne e la lirica *Il ponte di Brooklyn* [2].

Oleša si riferisce evidentemente ai versi

> Io sono orgoglioso
> di questo
> miglio metallico,
> vive in esso
> s'innalzano le mie visioni:
> invece di stili
> lotta
> per le costruzioni,
> calcolo rigoroso
> di bulloni
> e d'acciaio [3]

che sono testimonianza inconfutabile dell'adesione di Majakovskij alle formule costruttivistiche. Non è un caso del resto che già nel 1918 egli avesse definito « veščˇ » (oggetto) il suo poema *Čelovékˇ* [L'Uomo].

Il LEF, ovvero « Levyj front iskusstv » (Fronte di sinistra delle arti), da lui fondato nel 1923, fu il cardine e il centro del costruttivismo. Vi si unirono, affiatate dal prestigio di Majakovskij, figure di provenienza di-

[1] Cfr. Katanjan, *op. cit.*, p. 367.

[2] Jurij Oleša, *Dlja « Vospominanij o Majakovskom »*, in *Izbrannye sočinenija*, Mosca 1956, p. 459.

[3] Cfr. Ripellino, *op. cit.*, pp. 310-14.

versa: poeti cubofuturisti (Asèev, Kručënych, Tret'jakòv, Kaménskij, Pasternàk), filologi dell'« Opojaz » (Brik, Šklovskij, Vinokur, Tynjanov), registi di teatro e di cinema (Ejzenštejn, Dziga Vertov), « produttivisti » dell'INCHUK (Popova, Stepanova, Rodčenko, Lavinskij).

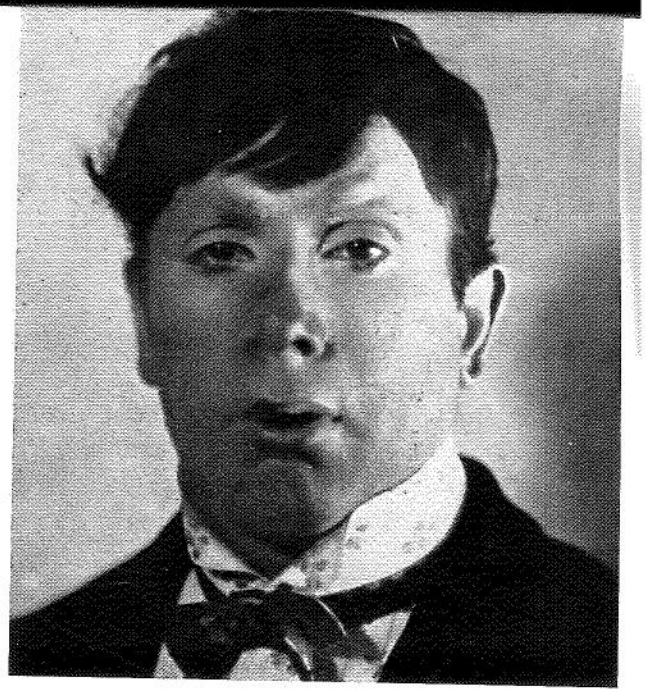
Sulle pagine delle riviste « LEF » e « Novyi LEF » apparvero alcuni dei piú rilevanti lavori dell'avanguardia, come i poemi *Pro eto* [Di questo] di Majakovskij, *Vysòkaja bolézn'* [Una sublime malattia] di Pasternàk, *Čërnyj princ* [Il principe nero] di Asèev, brani di *Konarmija* [L'Armata a cavallo] e degli *Odesskie rasskazy* [Racconti di Odessa] di Babel', la rapsodia *Ryči, Kitaj!* [Ruggisci, Cina!] e il mélo *Protivogazy* [Maschere antigas] di Tret'jakòv, squarci della geniale *Teorija prozy* [Teoria della prosa] di Šklovskij, il manifesto di Ejzenštejn sul « montaggio delle attrazioni » e quello di Vertov sul « Kinoglaz » (Cineocchio).

Il LEF si proponeva di intervenire attivamente nello sviluppo della società sovietica e di sradicarne le predilezioni oleografiche, creando un nuovo costume, nuove forme di vita, ispirate alla tecnica e all'industrialismo. « Il LEF lotterà per un'arte che sia costruzione della vita » si legge nel primo numero della rivista omonima.

Majakovskij e i suoi amici volevano che l'arte, rifuggendo dai falsi ornamenti, divenisse fattura di oggetti necessari, processo di produzione, e che gli artisti si mutassero in tecnici, in « organizzatori della vita » (« formòvščiki žizni »). Gli arnesi e gli attrezzi funzionali, prodotti dai costruttivisti, sarebbero penetrati nel chiuso di ambienti muffiti e di rancide consuetudini, portandovi un esempio operante di praticità moderna, di ordine e di limpidezza.

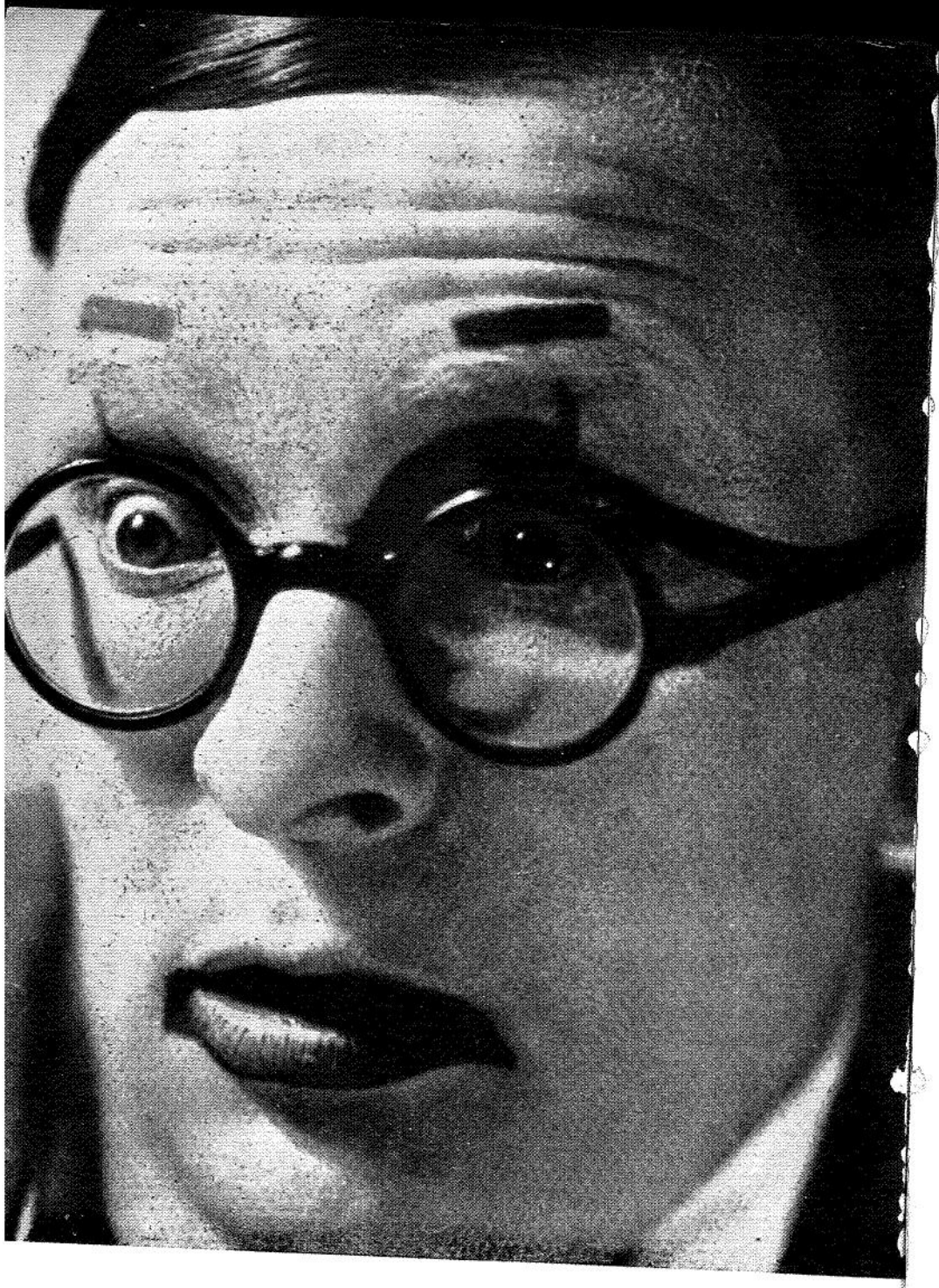
Per conformarsi anche nel campo delle lettere a questi rigidi schemi, il LEF respinse la fantasia come alterazione idealistica della realtà e si prefisse di sostituirle la cosiddetta « letteratura del fatto », ossia la registrazione meccanica dei dati reali. Avendo per certo che il romanzo, l'epica, le opere d'inventiva fossero espressione scaduta dell'età borghese, i seguaci del LEF esaltarono i generi documentari, i servizi giornalistici, le memorie, i protocolli, la cronaca.

Non c'è dubbio che la « fattografia » abbia influito sui lavori di pa-



22, 23. Prisypkin interpretato da Igor' Il'inskij (*La cimice*, regia di Mejerchol'd, 1929).

Retro:
24. Maksím Štrauch nella parte di Pobedonosikov (*Il bagno*, regia di Mejerchol'd, 1930).



recchi artisti: se ne trovano tracce nel poema *Chorošò!* [Bene!, 1927] di Majakovskij, nelle commedie di Tret'jakòv, nelle pellicole documentarie di Vertov, il quale era convinto che i cinedrammi tessuti di fantasia fossero oppio per il popolo come la religione [1], e persino in *Bronenosec Potëmkin* [La corazzata Potëmkin] di Ejzenštejn, nelle cui sequenze il gusto del « fatto » si combina con l'estetica degli oggetti e gli stantuffi, i manometri, gli elementi meccanici della nave assumono uno spicco costruttivistico [2]. Ma coi suoi risecchiti sofismi, che non ammettevano nemmeno la lirica, il LEF finí con l'aduggiare l'immaginazione dei poeti, impigliandoli nelle pastoie d'un rigorismo dogmatico.

Il bello è che, nella loro smania di moduli produttivi, quelli del LEF attribuirono un carattere funzionale anche allo « zaum' » di Kručënych, il quale, quasi a giustificarsi, infarciva di termini politici le sue crittografie fonetiche. L'« organizzazione » dei suoni, l'ordito di grezze strutture verbali passavano allora per costruttivismo.

In questo senso anche Pasternàk può considerarsi un costruttivista. Nei suoi versi infatti ogni metafora è calcolata e puntuale come una mossa degli scacchi e le parole s'addensano con risalti stereometrici, quasi avverando il suggerimento di Tatlin di « porre l'occhio sotto il controllo del tatto ».

4.

Se non poté condizionare il costume sovietico, il costruttivismo ebbe almeno il suo trionfo nella finzione del teatro. Scacciati i fondali dipinti e i guarnimenti superflui, i costruttivisti eressero sul palcoscenico denudato armature astratte che tenevano del tornio e del telaio, incastri ingegnosi di torri, di scale e di parti girevoli. La scena prese l'aspetto schele-

1 Cfr. N. A. Lebedev, *Očerk istorii kino SSSR*, I, Mosca 1947, p. 106.

2 Cfr. V. Šklovskij, *5 fel'etonov ob Ejzenštejne*, in *Gamburgskij sčët*, Leningrado 1928, pp. 148-49, e Sergéj Jutkevič, *Mirovoe značenie « Bronenosca Potëmkina »*, in « Iskusstvo kino », 1956, 1.

trico d'un viadotto ferroviario, d'una struttura composta coi pezzi d'un meccano [1].

Prototipo di questi dispositivi fu un bizzarro castello di rialti, di ruote, di passerelle, di scivoli, una sorta di macchina utènsile, che Ljubov' Popova progettò nel 1922 per *Le Cocu magnifique* di Crommelynck, diretto da Mejerchol'd. L'esempio della Popova suscitò decine di altre costruzioni piú complesse. Ricorderemo quelle di V. Stepanova per *Smert' Tarelkina* [La morte di Tarelkin] di Súchovo-Kobýlin (1922), di A. Vesnin per *The Man who was Thursday* di Chesterton (1923), di V. Šestakòv per *Òzero Ljul'* [Il lago di Ljul'] di Fajkò (1923).

Simili intelaiature, che sembravano trasferire nello spazio i tracciati geometrici dei suprematisti, divennero in breve di moda, penetrando persino nei teatri conservatori. « La costruzione creata dalla Popova — ha scritto Šklovskij — lottò a lungo con la vecchia scatola scenografica ed oggi è ormai accettata dallo spettatore, come se facesse parte del testo drammatico. La vedete finanche in un lavoro come *Anna Karénina* al Teatro d'Arte » [2].

La scena costruttivistica servì di puntello e di trampolino al virtuosismo cinetico del nuovo attore. Le impalcature gli fecero da parallele, da cavalletto ginnico. Volteggiando su scabri supporti e su piani inclinati, l'attore proiettava nelle tre dimensioni i suoi ritmi dinamici, la sua destrezza d'acrobata.

Questi telai funzionali, equivalenti a schemi di macchine, avvicinarono il teatro alle esperienze dell'industria. Integrandosi ai loro ingranaggi, l'attore trasponeva nei propri gesti le cadenze dei meccanismi, i movimenti degli operai nella produzione.

Dopo essere stato per anni il dominio di larve crepuscolari, il teatro aspirava a mutarsi in un'officina, in un reparto di fabbrica. E i registi

1 Cfr. V. Vsevolodskij (Gerngross), *Istorija russkogo teatra*, II, Leningrado-Mosca 1929, pp. 418-25. Si vedano inoltre A. Smirnov, *Problema sovremennogo teatra*, in « Russkij sovremennik », 1924, 2; Pavel Novickij, *Sovremennye teatral'nye sistemy*, Mosca 1933, pp. 75-76, e Gorelik, *op. cit.*, pp. 342-45.

2 V. Šklovskij, O *Majakovskom*, Mosca 1940, p. 184.

si studiavano di rispecchiarvi l'organizzazione produttiva, non solo convertendo il palcoscenico in una specie di complicato congegno, di oggetto in sé, ma inoltre agguagliando la mimica degli interpreti ai processi del « taylorismo ».

Tutto un periodo del teatro d'avanguardia si svolse nel segno del costruttivismo. Le sue formule alimentarono gli spettacoli di Mejerchol'd e di Taírov, le « danze di macchine » di Foregger, che sosteneva la teoria della « gesticolazione industriale », i « metroritmi » di Ferdinandov, i « giornali viventi », le coreografie di Kas'jan Golejzovskij, il quale esigeva che il ballerino rendesse a guisa di « robot » il moto di bielle, di bilancieri e stantuffi, la meccanicità razionale dell'epoca [1].

5.

Ma è tempo di soffermarsi su Vsevolod Mejerchol'd, che fu senza dubbio il piú estroso dei costruttivisti [2].

Quando si scatenò l'uragano d'Ottobre, Mejerchol'd era già noto per i tentativi di teatro simbolistico e per una serie di sontuose regie all'Aleksandrinskij. Il suo temperamento di innovatore irrequieto e incostante, sempre pronto a respingere le esperienze di ieri per ricominciare dal nulla, s'inebriò delle immense prospettive che spalancava la rivoluzione. Il regista dei teatri imperiali aderí col fervore d'un neòfito alla causa del comunismo. E passando di colpo dalle sottigliezze estetizzanti dell'età simbolistica alle bizzarrie tumultuose dei futuristi, intraprese nel campo dello spettacolo un'azione analoga a quella che Majakovskij svolgeva nella poesia.

Mejerchol'd giunse a Mosca nel 1920 dalla Russia meridionale, dove

1 Cfr. Ju. Slonimskij, *Sovetskij balet*, Mosca-Leningrado 1950, pp. 49-50.

2 Cfr. A. Gvozdev, *Teatr imeni Vs. Mejerchol'da*, Leningrado 1927; N. Volkov, *Mejerchol'd*, Mosca-Leningrado 1929; A. Fevral'skij, *Desjat' let teatra Mejerchol'da*, Mosca 1931; B. Alpers, *Teatr social'noj maski*, Mosca-Leningrado 1931; Ju. Elagin, *Tëmnyj genij (Vsevolod Mejerchol'd)*, New York 1955; I. Il'inskij, *Sam o sebe*, in « Teatr », 1958, 7-8-9; J. Honzl, *Divadelní a literární podobizny*, Praga 1959.

aveva languito nelle prigioni dei bianchi, unico bolscevico fra i grandi registi d'allora. Chi era abituato al Mejerchol'd esteta in marsina e cilindro, quale appare nel ritratto di Borís Grigor'ev, dovette stupire a vederlo nei panni di commissario politico, con la giubba gualcita di cuoio, il revolver nel fodero, la stella rossa sul berretto.

Nel settembre del 1920 egli fu nominato direttore del TEO (« Teatral'nyj otdél »), la sezione teatrale del Narkomprós. Nell'entusiasmo di quei giorni il suo primo pensiero fu di dar vita a un teatro, non soltanto consono alla rivoluzione, come quello di Vachtàngov o di Taírov, ma direttamente impegnato nelle contese politiche. Un teatro che rispecchiasse le idee del comunismo con lo stesso risalto dei comizi e dei cartelloni.

Proclamò quindi l'« Ottobre Teatrale » (« Teatral'nyj Oktjabr' »), sostenendo la necessità di riflettere in ogni spettacolo la lotta e le aspirazioni della classe operaia. E qui va subito detto che in Mejerchol'd la tendenza politica non soffocò mai l'autonomia della forma. Al contrario: come i cubofuturisti, egli teneva per certo che il rivolgimento d'Ottobre avrebbe avvalorato gli esperimenti piú coraggiosi e piú assurdi, senza reprimere la libertà dell'artista nella scelta dei mezzi e nelle invenzioni. I cubofuturisti presero a considerarlo uno dei loro. Vasilij Kaménskij lo definí « scopritore di Americhe teatrali », « Edison di trilioni di volts » [1] e Šklovskij scrisse che egli era « padre e nipote dei giovani » [2].

Sollecitato dal ritmo vorticoso dell'epoca, che pareva spogliare la vita d'ogni cosa superflua, Mejerchol'd sin dai primi giorni anelò di spazzare senza pietà dalla scena le cianfrusaglie e i gingilli realistici, che la trasformavano in un polveroso arsenale da rigattiere. In cima dei suoi desideri egli aveva il proposito di trasferire il teatro all'aperto, sulle piazze, a contatto col popolo.

Frattanto, costretto a servirsi della vecchia scatola teatrale, s'ingegnò almeno di ampliarla a guisa d'arena, liberandola dalle quinte, dai fondali, dal sipario, dalla ribalta, dal mantello d'Arlecchino, dai drappi, dagli

1 V. Kamenskij, *Ja i Mejerchol'd i 20 let nazad i 20 let vperëd*, nell'almanacco *V. E. Mejerchol'd*, Tver' 1923, p. 35.

2 V. Šklovskij, *Po povodu kartiny Esfir' Šub*, in « Novyj LEF », 1927, 8-9.

attrezzi di cartapesta, da tutti gli arredi e le frange ornamentali. E sul palcoscenico nudo, portando alla luce i segreti tecnici del teatro, come le corde d'un pianoforte scoperchiato, profuse la sua fantasia in fughe e cascate di trucchi, in esperimenti vertiginosi.

Ogni sua messinscena incantava per le trovate inattese, per la novità lampeggiante delle forme, che egli subito dopo abbandonava agli epigoni, cercandone altre piú strabilianti. Ma anche gli spettacoli piú iconoclastici, quelli in cui la sua immaginativa ribelle sembrava muoversi come sullo scrimolo d'un precipizio, mostravano una rara erudizione, ricollegandosi come con fili nascosti alle prove da lui compiute nei primi decenni del secolo.

Per attuare l'« Ottobre Teatrale » Mejerchol'd organizzò a Mosca, nell'edificio cadente del teatro d'operette Zon a via Sadòvaja l'ormai leggendario Teatro RSFSR Primo. E qui, il 7 novembre 1920, in mancanza di nuovi autori, rielaborò e mise in scena, assieme a Valerij Bebutov, *Les aubes* di Verhaeren.

La sala, scomoda e non riscaldata, simile a una stazione di transito piú che a un teatro, era ben diversa da quella sfarzosa dell'Aleksandrinskij. Gli spettatori, soldati rossi e operai, se ne stavano imbacuccati nei cappotti per il gran freddo.

> Era un comune locale da comizi, coi muri coperti di macchie d'umido, con un'umida aria azzurrognola. Le porte di questo teatro non conoscevano bigliettinai. Erano spalancate, e la bufera di neve s'infilava nel ridotto e nei corridoi, costringendo i presenti ad alzarsi il bavero del pastrano. Scorticati, i parapetti dei palchi. Le sedie e le panche si ammucchiavano alla rinfusa, rompendo la regolarità delle file. Nei corridoi era permesso rosicchiare nocciuole e fumare machòrka [1].

Da quel lavoro visionario Mejerchol'd trasse un canovaccio d'agitazione, introducendovi motti politici e riferimenti alle circostanze sovietiche. Ogni sera, nel corso dello spettacolo, un « messaggero » leggeva le ultime notizie della ROSTA sull'andamento delle operazioni in Crimea: una sera destò grandi applausi l'annunzio che l'esercito rosso aveva

1 B. Alpers, *Teatr social'noj maski*, Mosca-Leningrado 1931, p. 23.

conquistato Perekòp [1]. A volte reparti di soldati salivano sul palcoscenico con banda e vessilli. Tutto ciò convergeva a mutar lo spettacolo in una vivace adunanza politica.

Per le scene Mejerchol'd non ricorse a Golovín, che era stato suo assiduo collaboratore nei teatri imperiali, ma al futurista Dmitriev. Nel vuoto spazio del palcoscenico campeggiavano alcuni cubi voluminosi, rivestiti di tela e pitturati di grigio-argento. Una raggiera di funi si alzava dal piano scenico alla graticcia. E in aria era sospeso un gruppetto di « controrilievi » alla Tatlin, di forme geometriche astratte: due cerchi di piallaccio, uno dorato e uno rosso, un triangolo di latta luccicante.

Gli attori, senza trucco, in costumi di ruvida tela dipinti anch'essi di grigio argento, declamavano come tribuni dall'alto dei cubi i loro solenni monologhi, intercalati dalle fredde voci d'un coro nascosto nell'orchestra. Cosí il futurismo scenografico s'accomunava in un singolare miscuglio con reminiscenze del teatro greco e con la plasticità statuaria della recitazione simbolistica [2].

Questo spettacolo, come tutti i seguenti di Mejerchol'd, provocò accese dispute sul futuro dell'arte teatrale, tempestosi dibàttiti che si tenevano al Museo Politecnico, alla Casa della Stampa o nello stesso Teatro RSFSR Primo, dove ebbero nome « lunedí delle Aurore » (« ponedél'niki Zor' »).

Ma un teatro rivoluzionario non poteva appagarsi di rielaborare drammi di altre epoche. Mejerchol'd si rivolse perciò a Majakovskij e ad Esènin. Di Majakovskij, come abbiamo già visto, diresse il 1° maggio 1921 *Misterija-buff*; ma da *Pugačòv* di Esènin non riuscí, nonostante la sua inesauribile inventiva, a ricavare la traccia d'uno spettacolo [3]. Secondo la testimonianza di Lunačarskij, egli aveva in animo allora di mettere in scena anche un rifacimento politico del *Rienzi* di Wagner [4].

[1] Cfr. Chrisanf Chersonskij, *Vzjatie Perekopa i « Zori »*, in « Teatr », 1957, 5.
[2] Cfr. Viktor Šklovskij, *Chod konia*, Mosca-Berlino 1923, pp. 64-67, e Igor' Il'inskij, *Sam o sebe*, in « Teatr », 1958, 7 (cap. 13).
[3] Cfr. Igor' Il'inskij, *Sam o sebe*, in « Teatr », 1958, 7 (cap. 14).
[4] A. V. Lunačarskij, *Teatr RSFSR*, in « Pečat' i Revoljucija », 1922, 7.

Dai cubi di *Les aubes* e dalle impalcature di *Misterija-buff* fu breve il passo al costruttivismo. Di quello stile Mejerchol'd diede un mirabile esempio ne *Le Cocu magnifique* (25 aprile 1922), per cui la Popova aveva ideato, come dicemmo, una specie di trespolo utilitario, una secca armatura di piattaforme, scalette, porte, declivi e grandi ruote versicolori, che arieggiava le linee d'un mulino a vento. Su un disco girante lettere staccate, come nei quadri cubistici, componevano il nome Crommelynck.

Con questo ordigno nel mezzo e i riflettori visibili, il palcoscenico, senza ribalta né quinte, scoperto da tutti i lati sino al muro del fondo, non era dissimile dalle piste dei circhi. Privi di trucco, indossando una « prozodežda » di tela turchina, analoga a quelle che apparvero poi sulle pagine della rivista « LEF », gli interpreti presentarono per la prima volta un nuovo sistema teatrale inventato da Mejerchol'd, la « biomeccanica ».

Complesso di salti, flessioni, finte, cinture, sgambetti, questo sistema mirava a sostituire all'attore dell'intuizione, del « pereživanie » (ossia dell'esperienza interiore) un attore-ginnasta, che manovrasse con ritmo meccanico i « congegni » del proprio corpo addestrato e armonioso. Mejerchol'd aveva in gran pregio la muta eloquenza del corpo. Come Il'inskij racconta, egli additava a modello di efficacia mimica « Biba-bò », il burattino che, senza variare l'inerte smorfia della propria maschera, può significare la gioia con le braccia distese, il dolore con le spalle ricurve, la superbia col capo rovesciato all'indietro [1].

Quasi fatto ad immagine di Douglas Fairbanks, l'attore-acròbata avrebbe simboleggiato con le sue doti fisiche l'uomo ideale dell'epoca. D'altronde la « biomeccanica », organizzando i movimenti con estrema esattezza, come un diagramma cinetico, approssimava il teatro alle cadenze della produzione. E l'attore, aggirandosi in tuta fra i pezzi di quelle macchine sceniche, assumeva un aspetto operaio.

Ma lo schematismo dei gesti avrebbe finito col farne un arido manichino, se alla sua precisione da « robot » non si fosse congiunto un umore

[1] I. Il'inskij, *Sam o sebe*, in « Teatr », 1958, 9 (cap. 18).

clownesco, un gusto dei lazzi e del buffo, che risaliva ai principî della commedia all'improvviso, sperimentati da Mejerchol'd in molte regíe prima della rivoluzione.

E infatti ne *Le Cocu magnifique* il rigoroso astrattismo della « biomeccanica » era avvivato da una teatralità scintillante, da una linfa di giovinezza. Nel terzo atto, ad esempio, compariva in scena il primo « jazzband » russo. Come la gioiosa *Turandot*, che Vachtangov aveva diretto nel febbraio di quell'anno, la tragifarsa di Crommelynck si trasformò in una gaia girandola di trucchi, sorprese, piroette, in un giuoco di commedianti spensierati, che accordavano i precetti del costruttivismo col brio dei comici dell'arte [1].

A indicare questa fusione, Il'inskij (Bruno) portava al collo due nappe scarlatte da pagliaccio sulla severa tuta costruttivistica. Fu uno strepitoso trionfo per il regista, per il suo metodo, per i suoi attori, e specialmente per Il'inskij e la deliziosa Babanova, nella parte di Stella.

L'agilità degli attori di Mejerchol'd sconfinava a tratti nel funambolismo, come si vide nella messinscena di *Smert' Tarelkina* [La morte di Tarelkin, 24 novembre 1922], per cui la Stepanova aveva approntata una costruzione ancora piú astrusa, una sorta di madornale « tritacarne ». La commedia grottesca di Súchovo-Kobýlin servì di pretesto per una sequela di scherzi da baraccone, di capriole, rincorse, arlecchinate.

Gli attori, in tute di ruvida tela solcata da strisce turchine, venivano continuamente alle prese con gli oggetti, specie con certa mobilia decomponibile, identica a quella che fu divulgata piú tardi sui numeri della rivista « LEF ». Tavoli e sedie scattavano sulle molle, richiudendosi o andando in frantumi, come se volessero riprendere la rivolta degli oggetti raffigurata da Majakovskij nella sua tragedia. Il curioso è che, mostrando le doti « esplosive » di questi mobili, Mejerchol'd intendeva a suo modo suscitare nel pubblico un interesse per le suppellettili utilitarie del costruttivismo.

Nello spettacolo seguente, *Zemljà dybom* [La terra in subbuglio],

[1] Cfr. Nikolaj Asèev, *Radosti i ogorčenija*, in « Teatr », 1957, 1.

da *La nuit* di Marcel Martinet (4 marzo 1923), in luogo delle masserizie detonanti, spuntarono mezzi di locomozione militare: una teoria di motocicli, biciclette, automobili s'arrampicò sul palcoscenico dalla platea. La Popova aveva costruito una tortuosa travatura di legno culminante in un argano e integrata da uno schermo, su cui apparivano in diapositive i titoli degli episodi e slogans rivoluzionari.

Dopo questi spettacoli la fama di Mejerchol'd si propagò nei piú remoti villaggi dell'Unione. « Biomeccanica » e costruttivismo echeggiavano come formule magiche alle orecchie dei giovani. Una dopo l'altra le scene di provincia e le filodrammatiche presero a modello il Teatro di Mejerchol'd, il TIM [1], inviandovi i loro delegati, perché ne imparassero i metodi. Falangi di epigoni si buttarono come sparvieri sulle sue scoperte, facendone scempio.

Se si pensa al fervente entusiasmo con cui in quel periodo gli spettatori e la critica esaltavano le imprese di questo regista, non si comprendono le petulanti filastrocche di perfide ingiurie, le acerbe calunnie che si rovesciarono come un torrente sulla sua figura, quando egli cadde in disgrazia. Ma negli anni venti, nell'epoca d'oro della regia sovietica, Mejerchol'd era al vertice della sua gloria, e lo stesso Lunačarskij proponeva di chiamare in futuro « Mejerchol'dia » ogni teatro che unisse, in una festosa mescolanza di suoni e di luci, gli espedienti del circo, delle palestre e del music-hall [2].

6.

La regia di *Smert' Tarelkina* aveva dimostrato che Mejerchol'd si prefiggeva di applicare anche ai classici i moduli del costruttivismo. Di questo suo intendimento egli fornì un altro saggio nel 1924 con la messinscena di *Les* [La Foresta] di Ostrovskij.

[1] Dal 1923 il Teatro di Mejerchol'd ebbe nome TIM (Teatr imeni Mejerchol'da).
[2] Cfr. A. V. Lunačarskij, *Teatr RSFSR*, in « Pečat' i Revoljucija », 1922, 7.

Dopo la rivoluzione non vi fu regista che non si provasse a rimaneggiare le vecchie commedie in chiave moderna. Ci si compiaceva di tagliuzzare e scomporre i lavori dell'Ottocento, rimescolandone le scene come carte da giuoco, per riattaccarle in bizzarri « collages », frammezzati da « entrées » di circo e da numeri di music-hall. La deformazione dei classici, che degenerava spesso in arbitrio, giunse al culmine con Ejzenštejn e con Kòzincov e Trauberg, i quali si divertirono a dissecare le commedie del secolo scorso come gli oggetti d'un quadro cubistico e a smontarle in pezzi, come facevano i linguisti dell'« Opojaz » nelle loro analisi strutturali.

Mejerchol'd rimpastò anche lui radicalmente i lavori ottocenteschi, sostituendo spesso all'originale una sua « partitura », che era il risultato di minuziose ricerche storico-filologiche. Ma, a differenza di Ejzenštejn o di Kòzincov e Trauberg, che sgretolavano senza scrupoli i componimenti drammatici, egli effettuava, non una rottura, ma un fantasioso restauro dei vecchi testi. Non si capisce perché le storie del teatro lo accusino in coro d'aver « deturpato » con modi sacrileghi i classici, se simili rifacimenti corrispondevano al gusto dell'epoca ed erano in voga fra tutti i registi dell'avanguardia. E non solo dell'avanguardia: nel 1924, ad esempio, Nemiròvič-Dànčenko, nel rappresentare *Carmen* allo Studio Musicale del Teatro d'Arte (con costruzioni di Isaak Rabinovič), rielaborò di pianta il libretto, adattandolo alle circostanze del tempo.

Con la messinscena di *Les* (19 gennaio 1924) Mejerchol'd adempiva lo slogan « Tornare ad Ostrovskij! », che Lunačarskij aveva lanciato nell'aprile dell'anno precedente. Non era proprio un ritorno, ma un tentativo di riportare al presente un autore legato alla tradizione accademica del Malyj teatr.

Persuaso che il pubblico, avvezzo alle vicende fulminee della guerra civile, non avrebbe gradito la solita suddivisione in lunghi atti, Mejerchol'd frantumò il testo di Ostrovskij in trentatre episodi staccati, che si succedevano a ritmo incalzante, come in una pellicola. Divisava infatti in quei giorni di compiere la cosiddetta « kinofikacija teatra », ossia di adeguare il teatro alla sintassi del cinema.

Anche la commedia di Ostrovskij fu da lui avvicinata al cartellone politico, e i personaggi, trasposti su un piano grottesco e iperbolico, si cambiarono in maschere sociali, non molto diverse dai « puri » di *Misterija-buff*.

Il possidente Milonov, mutato in un pope untuoso, con una parrucca di canutiglia d'oro, aveva dipinta sulle orbite una raggiera di ciglia a forma di strisce, come certe immagini delle icone. Il vagheggino Bulanov portava una parrucca verde, forse secondo il detto « mòlodo zéleno, poguljàt' véleno » (« la verde gioventú si dia buon tempo »). Una parrucca rossiccia faceva della dispensiera Ulita una « clownesse » eccentrica. Per la vogliosa Gurmyžskaja fu scelta una parrucca giallorossastra. Il mercante Ivàn Vos'mibratov, simile ai goffi pupazzi della ROSTA, sfoggiava una barba di pecora nera e una parrucca di rosso montone. L'attor tragico Gennadij Nesčastlivcev e il comico Arkadij Sčastlivcev (che Il'inskij interpretava con accenti chapliniani, in giubbetto da torero e calzoni a scacchi color cannella) arieggiavano Don Chisciotte e Sancio Pancia.

Mejerchol'd seppe trarre dunque dall'intreccio di Ostrovskij spunti di buffoneria clownesca, trovate da commedia del popolo [1]. Ed è interessante notare che nel 1926 Stanislavskij, nel dirigere al Teatro d'Arte *Gorjačee serdce* [Cuor ardente] di Ostrovskij, si valse anche lui, forse sotto l'influsso di Mejerchol'd, di trucchi da baraccone [2].

L'austera « prozodežda », simbolo di anni ascetici, fu messa al bando dalle parrucche policrome e dai costumi chiassosi. Dopo il rigore geometrico e il tecnicismo delle regie precedenti, Mejerchol'd indulse in questo spettacolo a impasti pittorici, a suggestioni figurative. *Les* diede inizio a un periodo in cui la scena del TIM si rivestí di colori, e le nude macchine, i cavalletti schematici si articolarono in complesse trame costruttive, in calibrati rapporti di superfici, congegni e diaframmi, che non

1 Cfr. P. Markov, *Moskovskaja teatral'naja žizn' v 1923-24 godu*, in « Pečat' i Revoljucija », 1924, 4.

2 Cfr. P. Markov - N. Čuškin, *Moskovskij Chudožestvennyj teatr*, Mosca-Leningrado 1950, pp. 55-57.

erano piú solamente un astratto sostegno per il giuoco degli attori, ma, pur conservando un'essenzialità funzionale, illustravano con scorci allusivi la realtà di un ambiente o di un'epoca. La predilezione per i materiali greggi e per le scarne strutture cedette a poco a poco a un raffinato gusto dell'arredamento.

In *Les*, accanto a uno scivolo costruttivistico sorretto da funi, che andava come una strada pensile a semicerchio sino alla platea, apparvero infatti alcuni elementi reali, come specchi, steccati, panchine, capanni, la porta d'ingresso della tenuta « Pen'ki », il palo della giostra, la colombaia, tavoli pieni di cibi. Filze di oggetti casalinghi (zucche, barattoli, frutta, brocche, teiera, catini) passavano di mano in mano, roteando attorno agli attori, come i diaboli e i piatti dei giocolieri cinesi [1].

Mejerchol'd poteva ora contare su un drappello di interpreti, educati in gran parte alla sua scuola: la Rajch, la Babanova, Il'inskij, Zajčikov, Martinson, Garin, Štrauch, Sverdlin, Mologin, Temerin. Non fantocci reumatici, onusti di medaglie, come quelli che popolarono il teatro sovietico negli anni piú tetri della reazione staliniana, ma attori pieni di fuoco, di giovinezza, di sogni.

Vorremmo discorrere a lungo dell'arte di Mejerchol'd, rilevandone le sfumature e i contrasti, ma dovremo qui contentarci di accennare ad alcuni degli spettacoli che precedettero la messinscena delle ultime commedie di Majakovskij. Il regista e il poeta seguirono allora una medesima strada, ripiegando su amare notazioni satiriche, su motivi grotteschi, dopo l'entusiasmo squillante dei primi anni.

Nel 1923-25 Mejerchol'd pagò anche lui il suo tributo al cosiddetto « urbanismo », che appassionava i registi dell'avanguardia. Ispirandosi al cinema, al romanzo poliziesco, alle incisioni di Frans Masereel, i teatri di sinistra presentavano a ritmo di foxtrot e di shimmy, nel balenío di insegne luminose, immagini ubriache e febbrili delle metropoli europee, concepite come agglomerati caotici di ritrovi notturni e spelonche di malfattori.

[1] Cfr. ALPERS, *op. cit.*, p. 29.

Benché annunziassero con toni apocalittici l'ineluttabile catastrofe della cultura borghese, quegli spettacoli rivelavano in fondo un'acuta nostalgia delle nervose e veloci apparenze occidentali. L'« urbanismo » scaturí dalla NEP, che aveva destato in Russia una fervida vita cittadina, riaccendendo, dopo le privazioni della guerra civile, l'interesse per le acconciature, le danze e le pellicole europee.

Alle maschere sociali dei primi anni si aggiunsero nuove figure piú torbide: speculatori della NEP, bellissime avventuriere, panciuti miliardari, e malandrini ravvolti in sciarpe di lana, che sembravano usciti dai films a episodi su Judex o su Fantomas. Queste larve misteriose si movevano sulle impalcature costruttivistiche con una mimica convulsa, al fragore del jazz e dei clacksons. Chi volesse rievocare quel mondo, ne ritroverebbe i personaggi e i colori in certi dipinti dell'epoca, per esempio nel quadro di Vjalov *Milicionér na postú* [Il vigile di guardia] del 1923, dove alcuni « nepmany » col fasciacollo rosso e il berretto da banditi guizzano in una minuscola auto tra le gambe d'un poliziotto massiccio.

Si potrebbero ricordare innumerevoli spettacoli « urbanistici ». Al Laboratorio del Teatro eroico-sperimentale, ad esempio, B. Ferdinandov diresse nel 1922 il mélo poliziesco *Dama v čërnoj perčatke* [La dama dal guanto nero] del poeta Šeršenevič, sfrenando gli attori al suono dei clacksons in continue rincorse per le scalette e gli sdruccioli di un enorme cubo di legno. E al Laboratorio del Teatro pedagogico, l'anno dopo, Grigorij Rošal' mise in scena *Inženér Sempton* [L'ingegner Simpton], una tipica « pièce d'épouvante », gremita di biechi ribaldi, che strisciavano nella penombra per sottrarre i brevetti di arcane invenzioni.

Mejerchol'd si cimentò per la prima volta coi temi dell'« urbanismo », rappresentando nel 1923 al Teatro della Rivoluzione la commedia avventurosa *Ózero Ljul'* [Il lago di Ljul'] di Fajkò. Nel rendere a tempo di foxtrot e sul modello del cinema l'irrequietezza smaniosa della città europea, il cupo marasma del mondo capitalistico, egli finí col sottolineare la propria malinconia dell'Occidente, simile a quella che Majakovskij avrebbe espresso nei versi

Io vorrei
vivere
e morire a Parigi,
se non ci fosse
la terra che ha nome
Moskvà.

Nello spirito dell'« urbanismo » fu da lui messo in scena al TIM, il 15 giugno 1924, il macchinoso « agitsketch » di M. Podgaeckij *D. E.* [*Daëš' Evropu*: Dacci l'Europa] che, fondendo l'intreccio del romanzo omonimo di Erenburg con quello di *Der Tunnel* di Bernhard Kellermann e con motivi di Upton Sinclair, narrava della contesa fra un « radiotrust » sovietico e un trust americano, che aveva avvinghiato come una piovra l'Europa.

Nei diciassette episodi di questo spettacolo « trasformistico » (95 parti interpretate da 45 attori) il regista contrapponeva il rigore del comunismo alla frenetica Europa del jazz. Ma erano scialbi e schematici gli episodi ambientati nel mondo sovietico (esercizi sportivi, sfilate di marinai rossi) a confronto con le affascinanti vedute del corrotto Occidente.

Le scene su un transatlantico e in un music-hall berlinese fornirono a Mejerchol'd l'occasione per mostrare la moda e le danze dell'epoca, per esporre sul palcoscenico, come in una vetrina, girls che ballavano il charleston, gentiluomini in smoking, incantevoli dame dall'abito basso di vita e il cappello a cloche calcato sino alle ciglia [1].

Desideroso di imprimere all'azione una rapidità cinematografica, egli si fece apprestare dal costruttivista Šlepjanov i cosiddetti « murs mobiles » (« dvižuščiesja steny »), scudi di legno a rotelle che, aggruppandosi velocemente in maniere diverse, consentivano di cambiare in un batter d'occhio lo sfondo [2]. E qui ci sovviene che la Ekster aveva ideato per il Teatro da Camera i « décors mobiles », brandelli di stoffe variopinte che, combinandosi in molteplici accordi, indicavano il mutamento dei luoghi [3].

1 Cfr. Ju. Elagin, *op. cit.*, p. 271.
2 Cfr. *Katalog vystavki 5 let (1920-25)* del TIM, Mosca 1926.
3 Cfr. J. Tugendhold, *Alexandra Exter*, Berlino 1922, p. 16.

Con la comparsa di questi scudi fu come se il telaio costruttivistico, che conteneva già prima del resto congegni « operanti » (per esempio le ruote e le porte ne *Le Cocu magnifique*), si scomponesse in elementi staccati, che si riaddensavano a tratti come pezzi magnetici, per designare uno spazio reale.

Anche da *Učitel' Bubus* [Il maestro Bubus] di Fajkò (29 gennaio 1925) Mejerchol'd trasse pretesto per raffigurare un'Europa in declino, ma raffinata e abbagliante. Quasi negando il rapinoso dinamismo delle regie precedenti, egli trasformò l'azione di questo « tempodramma » in un dondolío sonnacchioso, in un intarsio di frammenti pantomimici dal ritmo rallentato.

Fu uno spettacolo fosco, enigmatico, un seguito di movimenti accidiosi, scanditi da pause lunghissime. Prima di pronunziare una battuta, gli attori impetravano, come a porgere ascolto a una voce interiore, a un richiamo lontano. Oppure, frugando nel vuoto, accennavano a gesti ciò che avrebbero subito dopo tradotto in parole.

Mejerchol'd chiamò « pred'igrà » (ossia « pregiuoco ») gli intervalli mimici che preparavano gli spettatori al significato del testo seguente [1]. Era come se gli interpreti, sgranchendosi da un plumbeo torpore, strascicassero un ballo di condannati, che voleva adombrare il disfacimento, gli estremi sussulti della cultura borghese.

A questa sfarzosa agonia faceva da sfondo una scena elegante costruita da Il'jà Šlepjanov, un semicerchio compatto di bambú sospesi, che tinnivano al tocco degli attori, mentre in alto, in una conchiglia dorata, un pianista in marsina eseguiva pezzi di Liszt e Chopin, intercalati dai foxtrot d'un jazzband. Dopo aver denudato senza misericordia il palcoscenico, Mejerchol'd tornava ora a ricoprirlo, innalzandovi un padiglione di canne, uno steccato « sonoro ». Quella foresta di bambú tintinnanti sottrasse di nuovo alla vista del pubblico i segreti tecnici, la « cucina » del teatro.

1 Già l'attore ottocentesco Aleksàndr Lenskij aveva tentato una simile recitazione, tramezzata da lunghe pause espressive, nella parte di Benedick in *Much Ado about Nothing* di Shakespeare (Malyj teatr, 20 aprile 1877). Cfr. N. Zograf, *Aleksàndr Pavlovič Lenskij*, Mosca 1955, p. 69.

L'allegro tumulto di prima si raggelava frattanto in una fissità allucinata, che nella messinscena di *Mandàt* [Il mandato] di Erdman (20 aprile 1925) divenne addirittura spettrale orridezza da museo delle cere. I personaggi di questa commedia, borghesi sopravvissuti che sognano la restaurazione del vecchio regime, venivano alla luce su mobili cerchi concentrici (« dvižuščiesja koncentríčeskie krugí ») in pose ghiacciate di manichini grotteschi, fissando gli spettatori con occhi grifagni. E una fosca comicità sprizzava dal contrasto tra la funebre torpidezza e gli scatti improvvisi.

Anche nel *Revisore* (9 dicembre 1926) il palcoscenico s'empí di figure livide e tenebrose. Mejerchol'd ridusse la commedia di Gogol' in quindici episodi, servendosi di tutte le redazioni esistenti (inclusi i primi abbozzi) e frammettendovi brani e motivi del *Matrimonio;* dei *Giocatori,* delle *Anime morte.* « Autore dello spettacolo », come si definí nel cartellone, egli s'era proposto di intessere una sorta di « sinfonia teatrale », di grandiosa suite su temi gogoliani [1].

L'aneddoto dello scrittore ottocentesco fu da lui dilatato in una vasta pittura della Russia burocratica di Nicola I. La cittaduzza sperduta in cui accade l'azione divenne un pomposo capoluogo di provincia. Il sindaco prese un sussiego da generale, bene introdotto negli intrighi delle cricche militari, e la moglie Anna Andréevna l'atteggiamento di un'esperta rubacuori, d'una cortigiana del gran mondo di Pietroburgo. Da frivolo bellimbusto Chlestakòv si mutò in un avventuriere d'alta classe, in un briccone sfrontato, rotto a tutti i maneggi. Ma la satira in Mejerchol'd non era rivolta soltanto contro il burocratismo: lo spettacolo dava un risalto inconsueto alla tresca fra Chlestakòv e Anna Andréevna.

Il regista inserí nella sua riduzione, oltre ad alcune figure accessorie, due personaggi enigmatici, che scivolavano come ombre per tutta la commedia: l'« ufficiale di passaggio », compagno inseparabile e quasi sdoppiamento di Chlestakòv, e il « capitano », un ciurmatore dall'aspetto

[1] Cfr. S. Danilov, *Gogol' i teatr*, Leningrado 1936, pp. 253-59.

diabolico, sempre presente negli episodi che si svolgevano in casa del sindaco.

La scena, allestita da Kiselëv, consisteva in un semicerchio di mogano con quindici porte. Ma solo quattro episodi fruivano di tutta l'ampiezza del palcoscenico circoscritto da queste parete. Gli altri erano recitati, a guisa di « primi piani », su una piccola piattaforma declive, che spuntava nella penombra di dietro la porta centrale con gli arredi, gli attrezzi e gli attori già pronti.

Dimentico della severa parsimonia del costruttivismo, Mejerchol'd aveva profuso in questo spettacolo costumi sfarzosi, mobilia di mogano, oro di candelabri, cristalli a faccette, non disdegnando di modellare la composizione dei gruppi sui dipinti del tempo di Gogol'. Pareva d'esser tornati al periodo in cui egli collaborava con scenografi manieristi come Sapunòv e Golovín. Pastelli di morbide luci accompagnavano il contrappunto dei dialoghi, sottesi da valzer di Glinka, da vecchie romanze di Dargomyžskij e Varlamov, e da nuove musiche di Gnèsin.

Benché la recitazione si ispirasse alle comiche di Keaton, di Chaplin e di James Cruze (che era fra i registi dello schermo prediletti da Mejerchol'd), gli interpreti assomigliavano ai fantocci del simbolismo. Con quel misterioso « ufficiale » alle calcagna, il Chlestakòv di Garin, fantasma proteiforme dai gesti automatici e dai gelidi occhiali quadrati, richiamava alla mente le larve ossessive dei romanzi di Belyj, il « Qualcuno in grigio » di Andréev.

Già Michaíl Čechov, al Teatro d'Arte (8 ottobre 1921), in una memorabile interpretazione ammirata da Mejerchol'd, aveva reso Chlestakòv come un'immagine demonica dal viso sbiancato di clown e dalle ciglia dipinte ad arco, come una subdola maschera scaturita da un delirio.

Il grottesco di Mejerchol'd era anch'esso invischiato in un'atmosfera onirica e illusiva, da poesia simbolistica. L'allucinazione giungeva al culmine nell'episodio in cui dalle quindici porte ad un tempo i burocrati si protendevano verso Chlestakòv con banconote da cento rubli, nel vaneggiare del sindaco impazzito e nella « scena muta » alla fine, in cui, invece di attori, Mejerchol'd allineava spaventosi pupazzi dipinti, forse

rammemorando le meditazioni di Ròzanov, che aveva paragonato a sembianze di cera gli eroi gogoliani. Non a caso Ràdlov definí il *Revisore* di Mejerchol'd un « Caligari proiettato a rilento da un operatore bislacco » e lo disse « estenuante, faticoso come una passeggiata per gli interminabili labirinti di un enorme Panopticum » [1].

I suoi personaggi si vennero sempre piú approssimando alle parvenze di Hoffmann. Anche in *Gore umú* [Guai all'ingegno] [2] di Griboèdov (12 marzo 1928) egli atteggiò i malevoli che avversano Čackij a simulacri ipnotici, a pesanti spauracchi d'una società imputridita.

Qualcosa s'era incrinato nel meccanismo gioioso dell'« Ottobre Teatrale ». Un'accolta di automi e di sonnambuli barcollava impacciata là dove in un tempo non troppo lontano saltavano a rompicollo schiere di acrobati esuberanti. Ottocentesche o sovietiche, le figure affioravano con pigra lentezza, come da un mondo sotterraneo, quasi fossili dissepolti, « esemplari » per le vetrine d'un museo. Una sorta di gonfio cerimoniale, di appariscente illusionismo cancellò dalla scena di Mejerchol'd l'incanto della fervida vita.

Nell'ambito di questo teatro, folto di manichini stralunati, nascono i personaggi satirici delle ultime commedie di Majakovskij. Anche in esse, come negli spettacoli di Mejerchol'd, il costruttivismo s'è ormai dileguato fra le utopie del futuro, mentre il presente fa smorfie come una goffa mascherata di pretensiosi fantocci.

[1] Sergéj Ràdlov, « *Revizor* » *u Mejerchol'da*, in *Desjat' let v teatre*, Leningrado 1929, pp. 148-53. Lo spirito del « caligarismo » informò anche il film *Šinél'* [Il cappotto], che Kòzincov e Trauberg girarono quello stesso anno. Contaminando il racconto omonimo con *Nevskij prospékt*, essi trasposero in un tenebroso clima espressionistico le vicende narrate da Gogol'. Va ricordato inoltre che il *Revisore* di Mejerchol'd influí sull'opera *Nos* [Il naso, 1929] di Šostakovič.

[2] Nella sua prima redazione la commedia *Gore ut umà* [Che disgrazia l'ingegno] si intitolava appunto *Gore umú* [Guai all'ingegno].

7.

Non è difficile accorgersi che gli esperimenti dell'avanguardia russa dopo la rivoluzione misero in atto le teorie enunciate da Marinetti nel manifesto del 21 novembre 1913 sul teatro da caffè concerto e in quello dell'11 gennaio 1915 sul teatro sintetico.

Com'è noto, i due manifesti sostenevano la necessità di ravvicinare il teatro di prosa al music-hall, genere che sembrava ai futuristi piú consono al ritmo veloce dell'epoca. Opponendo all'analisi psicologica l'azione, gli acrobatismi, la « fisicofollia », il poeta italiano esortava a scomporre i testi dei classici, a distruggere i limiti fra platea e palcoscenico, a provocare il pubblico con meraviglie e con trucchi.

Per convincersi che l'entusiasmo dell'avanguardia russa per i giocolieri ed i clowns scaturiva dalle premesse di Marinetti, basta rileggere questo frammento del primo manifesto:

> Incoraggiare in ogni modo il genere dei pagliacci e degli eccentrici americani, i loro effetti di grottesco esaltante, di dinamismo spaventevole, le loro grossolane trovate, le loro enormi brutalità, i loro panciotti a sorprese e i loro pantaloni profondi come stive di bastimenti, da cui uscirà con mille altre cose la grande ilarità futuristica che deve ringiovanire la faccia del mondo.

Nelle formule marinettiane trovarono appiglio specialmente i registi piú giovani, desiderosi di dar vita a spettacoli non oggettivi, fondati sull'eccentrismo e sul puro movimento. Molti di loro (Annenkov, Kòzincov, Ejzenštejn, Tatlin, Jutkevič, Ferdinandov, Terent'ev, ecc.) venivano dalla pittura. Ciò corrobora la nostra tesi che il teatro dell'avanguardia sovietica sia stato soprattutto un teatro pittorico.

Il primo a lanciare l'idea che il manifesto di Marinetti sul caffè concerto dovesse assumersi a fondamento del teatro rivoluzionario fu Jurij Annenkov. In una serie di articoli pubblicati su « Iskusstvo Kommuny » egli incitava a meccanizzare la scena e a rifondere i vecchi lavori drammatici. Il suo desiderio di convertire l'attore in un « robot », in un freddo apparecchio prelude ai principî di Schlemmer, che sognerà

di mutarlo in un feticcio stereometrico, in una sorta di « Gliederpuppe » [1]. Ma in lui per fortuna, come in altri registi russi, l'infatuazione per gli aridi schemi ingegnereschi si faceva equilibrio con una « clownerie » colorita e spavalda.

Annenkov verificò le proprie vedute, rappresentando nel settembre 1919 all'Ermitažnyj teatr di Pietrogrado *Pervyj vinokúr* [Il primo distillatore] di Leone Tolstòj, che per le scene all'inferno e i diverbi dei diavoli si prestava a bizzarre invenzioni. Smontandola in una sequenza di numeri da music-hall, immise nella commedia riferimenti politici e nuove figure, come il Buffone del Diavolo anziano e il Diavolo verticale, interpretati da artisti del circo, l'uno dal clown-acrobata Georges Del'vari, l'altro da un « uomo caucciú » [2].

Dello stesso clima partecipavano gli spettacoli che Sergéj Ràdlov diresse nel 1920-22 al Teatro della Commedia popolare (Teatr Narodnoj komedii) nella Sala di ferro della Casa del popolo a Pietrogrado. Ràdlov, che aveva appreso da Mejerchol'd l'amore della commedia dell'arte, forniva agli attori soltanto una traccia sommaria della favola scenica, lasciandoli improvvisare. I suoi canovacci, gremiti di maschere sociali, di figurine stereotipe da cartellone politico, si risolvevano in una mistura di acrobatismi, piroette, cadute, baruffe, in un ordito di lazzi e di burle clownesche. Ciò spiega perché egli ricorresse a gente di circo come il clown Georges Del'vari o l'acrobata-fantasista A. S. Aleksandrov (Serge) [3].

Il Teatro della Commedia popolare si aprí l'8 gennaio 1920 con lo scenario *Nevèsta mertvecà* [La fidanzata del morto], storia d'un marinaio che spasima per la figliuola del banchiere Morgan (variante di Pantalone). Un mese dopo fu data *Obez'jàna-donòsčica* [La scimmia delatrice], su una bertuccia che s'immischia nelle faccende di due servi

1 Cfr. Oskar Schlemmer, *Die Bühne im Bauhaus*, Monaco 1925. Si veda anche Hans Hildebrandt, *Oskar Schlemmer*, Monaco 1952.

2 Cfr. V. Šklovskij, *Dopolnennyj Tolstoj*, in *Chod konja* cit., pp. 126-32.

3 Cfr. la prefazione di S. Mokul'skij a: S. Ràdlov, *Desjat' let v teatre*, Leningrado 1929, e le memorie di A. S. Aleksandrov (Serge) in *Sovetskij cirk 1918-38*, a cura di Evg. Kuznecov, Leningrado-Mosca 1938, pp. 93-98.

invaghiti della sua padrona, intralciando quello che la maltratta. Aleksandrov interpretava la scimmia, aggrappato a un trapezio, e nell'inseguimento finale si arrampicava al soffitto della Sala di ferro, spenzolando sul pubblico.

Gli espedienti della commedia a soggetto si amalgamarono con gli stampi dell'« urbanismo » nel canovaccio d'avventure *Priëmyš* [Il figlio adottivo], tramato di agguati, di fughe, di capitomboli, e nel mélo poliziesco *Ljubòv' i zòloto* [L'amore e l'oro], in cui guizzavano, come in un film, losche parvenze della Parigi notturna, figure sinistre di malandrini e di « apaches ».

Delle altre « commedie da circo » (« cirkovye komedii ») rappresentate in questo teatro ricorderemo *Sultàn i čort* [Il sultano e il diavolo], rifacimento della tradizionale pantomima-féerie *Zelënyj čort* [Il diavolo verde], in cui una fata e un demonio intervenivano a dirimere coi loro incantesimi il contrasto fra un povero villico e un ricco marchese innamorati della figlia d'un mulinaio. Ràdlov ne aveva spostata l'azione in Turchia, trasformando il mugnaio in un sultano e il marchese in un mercante russo in viaggio per le contrade orientali col servo scaltro Egorka, tipico personaggio da baraccone.

Intento a cospargere di trabocchetti e di botole la strada dei propri eroi, Ràdlov diede scarso rilievo alla parola [1]. D'altronde in lui la tendenza futuristica a sminuzzare il teatro in frantumi sconnessi fu come imbrigliata dalla passione dell'intreccio, delle trame sensazionali.

Erano gli anni in cui tutta la Russia s'entusiasmava per le vicende di Tarzan [2], mentre i « Fratelli di Serapione » esaltavano la secca nudezza del romanzo d'avventure [3]. Kavérin, nei propri racconti, effigiava i tep-

1 Cfr. V. Šklovskij, « *Narodnaja komedija* » *i* « *Pervyj vinokur* », in *Chod konja*, cit., pp. 133-37.

2 Cfr. V. Š. (= Viktor Šklovskij), *Tarzan*, in « Russkij Sovremennik », 1924, 3: « Per strada i portieri conversavano di Tarzan coi vigili. I librai annunziavano d'aver ricevuto ordinazioni da luoghi della Siberia cosí remoti, che non se n'era sentito parlare da vent'anni. Mai, probabilmente, dal tempo del giovane Gor'kij, il paese s'era acceso d'un simile ardore epidemico per una narrazione letteraria ».

3 Cfr. il manifesto di Lev Lung, *Na Zapad* [A Occidente], in « Beseda », 1923, 2.

pisti di Pietrogrado come fossero « gangsters » di San Francisco, e parecchi scrittori fantasticavano di trasferire in territorio sovietico le gesta di Pinkerton.

Il cinema americano esercitò in quel periodo un grandissimo influsso sui giovani intellettuali russi. Ne sono una prova i proclami e gli spettacoli di Grigorij Kòzincov e Leoníd Trauberg, che innestarono le teorie marinettiane con le trovate d'un bislacco americanismo.

Anche gli esperimenti ardimentosi di questi registi si svolsero a Pietrogrado, da loro ribattezzata Eccentròpoli. « Piter (a quel tempo non ancora Leningrado) — scrive Šklovskij — pendeva tra il presente e il futuro, ed era priva di peso come un proiettile tra la terra e la luna. Ciò dava impulso agli esperimenti » [1].

Assieme a Sergéj Jutkevič e a Georgij Kryžickij, Kòzincov e Trauberg pubblicarono nel 1922 il crepitante almanacco *Ekscentrizm*, in cui sviluppavano le tesi esposte per la prima volta il 5 dicembre 1921 in una chiassosa serata al teatro « Vòl'naja komedija » [La libera commedia]. Personificando l'Eccentrismo nella figura di Music-Hall Kinematògrafovič Pinkertonov, cosí descrivevano lo sfondo dell'epoca che gli aveva dato i natali:

1) Ieri: comodi gabinetti. Fronti calve. Si ponderava, si deliberava, si pensava.
Oggi: un segnale. Alle macchine! Cinghie, catene, ruote, mani, gambe, elettricità. Ritmo di produzione.
Ieri: musei, templi, biblioteche.
Oggi: fabbriche, stabilimenti, cantieri.
2) Ieri: la cultura d'Europa.
Oggi: la tecnica d'America. L'industria, la produzione sotto la bandiera stellata. O l'americanismo o l'impresa di pompe funebri.
3) Ieri: salotti, inchini, baroni.
Oggi: l'urlo degli strilloni, gli scandali, il randello del poliziotto, frastuono, grida, calpestío, corsa.
Il Tempo d'Oggi è il Ritmo della Macchina concentrato dall'America, immesso nella vita dalla Strada.

[1] V. Šklovskij, *O roždenii i žizni FEKS'ov*, in *Gaburgskij sbët*, Leningrado 1928, p 175.

Il contenuto e l'accento di queste proposizioni ci riportano in pieno nell'orbita dei futuristi. Lo stesso si dica del loro programma:

Nella parola: la canzonetta, il Pinkerton, il grido del banditore, le contumelie di strada.
In pittura: il cartellone del circo, la copertina del romanzo dozzinale.
In musica: il jazzband (l'orchestra-scompiglio dei Negri), le marce del circo.
Nel balletto: le danze del saloon americano.
In teatro: il music-hall, il cinema, il circo, il café-chantant, la boxe.

Il credo teatrale dell'Eccentrismo si articolava in una sequela di idee fulminanti. Essi concepivano lo spettacolo come una « percussione ritmica sui nervi », un « accumulamento di trucchi », un « cancan sulla fune della logica e del buon senso ». Meditando di mutare il teatro in una sintesi di tafferugli, gazzarre, acrobazie, inseguimenti, in un giuoco di incessanti trasformazioni, volevano assumere le impetuose cadenze della « čečëtka » [1] a base del nuovo ritmo. Nelle pagine di quell'almanacco si legge: « L'attore, movimento meccanizzato, non ha coturni, ma rotelle, non una maschera, ma un naso che s'accende ». E ancora: « Le gobbe che spuntano d'improvviso, le pance che si gonfiano, le parrucche rossicce che si rizzano sulla testa dei clowns sono il fondamento del moderno costume scenico ».

Su questi principî s'incardinava l'attività dello Studio drammatico FEKS, ossia della « Fabrika ekscentríčeskogo aktëra » (Fabbrica dell'attore eccentrico), che Kòzincov e Trauberg organizzarono nel luglio di quell'anno. Per recare ad effetto le proprie teorie, essi misero in scena il 25 settembre 1922 al Proletkul't di Pietrogrado *Ženit'ba* [Il matrimonio] di Gogol' [2].

Occorre qui rilevare che nel periodo del comunismo di guerra non vi fu commedia piú rappresentata di questa. I suoi elementi grotteschi, la sua brevità e il ristretto numero di personaggi invogliavano anche i piú sprovveduti teatrini a recitarla [3].

[1] Cfr. la nota a p. 49.
[2] Cfr. Danilov, *op. cit.*, pp. 230-33, e N. A. Lebedev, *Očerk istorii kino SSSR*, I, Mosca 1947, pp. 164-65.
[3] Ivi, pp. 226-27.

Da *Ženit'ba* i due registi trassero un « trucco in tre atti », che conservò dell'originale solo poche battute slegate. Il cartello annunziava addirittura l'« elettrificazione » di Gogol'. Squadernando quel testo in un inventario di numeri di varietà, essi accoglievano i suggerimenti dei manifesti di Marinetti, il « nonnino Marinetti », come lo chiamarono nell'almanacco *Ekscentrizm*.

Nel loro spartito le bizzarrie s'incollavano l'una all'altra a casaccio, come i frammenti di materiali diversi nella « Merz-Malerei » di Kurt Schwitters. Trappole da Grand-Guignol, « entrées » di clowns, enigmi da romanzo poliziesco, esercizi di giocoleria, canzonette da caffè concerto, « gags » della farsa « slap-stick », burle di trasformisti, esibizioni di charleston conferirono al « Fex Music-Hall » l'apparenza d'un vertiginoso caleidoscopio. Gli attori sfilavano in una tipica « parade-allée » di circo; Nat Pinkerton dava la caccia a Charlot; il pagliaccio Aleksandrov (Serge) in un'assisa sgargiante impersonava il fisico Einstein; sulla scena apparivano vasi da notte, il che non può sorprendere se si pensa che Mejerchol'd in *Zemljà dybom* pose a sedere su un orinale un imperatore in camicia [1].

Ma ciò che piú colpiva in quello spettacolo, come del resto nel seguente *Vneštorg na Ejfelevoj bašne* [Il Vneštorg [2] sulla torre Eiffel], era la smania d'americanismo, avvertibile già nell'affisso, che ripeteva in tre lingue: « Amerika, vorwärts! », « America, forward! », « Amérique, en avant! » « Le doppie suole del ballerino americano ci sono piú care di cinquecento strumenti del teatro Mariinskij » era scritto nei loro proclami.

Lo spirito che animava questa « rappresentazione americana » (« amerikanskoe predstavlenie »), in cui Kòzincov e Trauberg intendevano trasfondere con allegro candore l'ottimismo dinamico e il ritmo industriale del popolo « yankee », rivisse piú tardi nella pellicola di Kulešòv *Neobyčàjnye priključenija mistera Vesta v strané bol'ševikòv* [Le straordinarie avventure di mister Vest nel paese dei bolscevichi, 1924], dove un cow-boy dal cappello a larghe falde s'aggira per le strade di Mosca [1].

1 Cfr. ALPERS, *op. cit.*, p. 26, e I. IL'INSKIJ, *Sam o sebe*, in « Teatr », 1958, 10 (cap. 20).
2 Vneštorg = Narodnyj Komissariat vnešnej torgovli (Commissariato del popolo per il commercio estero).

Certo, è curioso che il povero Gogol' dovesse fare le spese di questo fervore. Fatto sta, che nel primo decennio del comunismo i suoi lavori drammatici fornirono il destro ai piú paradossali esperimenti. Nel gennaio 1922, al Gostekomdram di Mosca era stato, ad esempio, recitato (con scenografie della Ekster) un mediocre *Tovàriščˇ Chlestakòv* [Compagno Chlestakòv] di D. Smolin, che rielaborava in chiave sovietica il *Revisore*, inserendovi persino poesie di Majakovskij.

Ma la piú strampalata messinscena del *Revisore* fu quella diretta dal poeta Igor' Terènt'ev il 9 aprile 1927 al Teatro della Casa della Stampa di Leningrado [2]. Richiamandosi allo « zaum' » di Kručënych, del quale, come sappiamo, era un acceso fautore, Terènt'ev mutò la commedia in una farsa eccentrica, in una catena di trucchi e di stramberie futuristiche [3].

I costumi rosso-verde-azzurri, disegnati da tre seguaci del cubismo analitico di Filonov (il pittore che, assieme a Škol'nik, aveva dipinto i fondali per *Vladímir Majakovskij*), sfoggiavano tutta una serie di emblemi rudimentali, come quelli delle carte da giuoco. Il Maestro delle Poste vestiva come un arlecchino che invece di toppe avesse buste e francobolli; due grandi fragole ornavano la schiena del Soprintendente agli istituti di beneficenza, che ha appunto nome Fragola (Zemljaníka); un gambero rosso spiccava sull'abito del cameriere della locanda e un teschio sulle maniche di Gibner, il medico del distretto.

I dialoghi erano intercalati, come le poesie « transmentali », di locuzioni polacche, tedesche, francesi, ucraine. Spari di mortaletti, scorribande di topi, piogge di fiori di carta si frammisero all'azione. Il mercante Abdúlin eseguiva l'aria del mercante indiano dall'opera *Sadkò* di

1 Cfr. V. ŠKLOVSKIJ, *O Majakovskom*, Mosca 1940, p. 185.
2 Cfr. DANILOV, *op. cit.*, pp. 259-62.
3 Degli altri « zaumniki », Il'jà Zdanevič (Iliazd), trasferitosi a Parigi, s'era unito ai dadaisti, costituendo una compagnia teatrale dal nome « Tchérez » (« Čerez » = Oltre). Fu lui a organizzare nel 1923 la rappresentazione della commedia di Tzara *Le Coeur à Gaz*. Cfr. GEORGES HUGNET, *L'aventure dada*, Parigi 1957, pp. 97-98.

Rimskij-Kòrsakov; Dòbčinskij e Bòbčinskij furono interpretati da donne; la moglie del sottufficiale gorgheggiava romanze zigane; e alla fine l'autentico revisore era lo stesso Chlestakòv.

Prefiggendosi di attuare in teatro una sorta di « naturismo », Terènt'ev infarcí lo spettacolo di episodi scurrili e di buffe sconcezze. Col fiato grosso, sventolando brandelli di carta, gli attori si precipitavano continuamente alla latrina costruita nel mezzo del palcoscenico. Chlestakòv invece vi si recava con una candela, scandendo i suoi passi solenni sulle note della *Mondscheinsonate* di Beethoven. Il sindaco, dalla latrina, continuava un suo monologo, modulandone il tono secondo gli sforzi del ventre. Dopo il fidanzamento, Chlestakòv e Màr'ja Antònovna si tappavano in quella baracca, e il sindaco, raggiante, li sbirciava da un buco.

Col suo stralunato dadaismo, coi suoi motivi fecali, la messinscena di Terènt'ev ravvicinò la commedia di Gogol' all'*Ubu Roi* di Jarry e allo *Švejk* di Hašek. È evidente che Il'f e Petròv prendevan di mira spettacoli come questo, quando, nel romanzo *Dvenàdcat' stul'ev* [Le dodici sedie], descrissero con ironia un'immaginaria rappresentazione eccentrica di *Ženit'ba* [Il matrimonio]:

> La scena della proposta di nozze suscitò grandissimo entusiasmo negli spettatori. Nell'istante in cui Agaf'ja Tíchonovna cominciò a venir giú per un filo di ferro teso attraverso l'intera sala, la terribile orchestra di Ch. Ivanòv produsse un tale rumore, che sarebbe bastato da solo a far cadere l'attrice in mezzo al pubblico. Ma Agaf'ja si reggeva mirabilmente. Aveva una maglia color carne e una bombetta da uomo. Tenendosi in equilibrio con l'aiuto d'un verde ombrello su cui era scritto « Voglio Podkolësin », strascicava sul filo, e dal basso le si vedevano le suole sudicie. Dal filo saltò diritto su una sedia. Simultaneamente alcuni negri in cilindro, Podkolësin e Kočkarev in sottanino da ballerine e la mezzana in un costume da manovratore di tram fecero un salto all'indietro... I fidanzati erano molto buffi, specialmente Jaíčnica (Frittata). In sua vece portavano in scena una grande frittata in padella. Il marinaio Ževakin ostentava un albero con la vela (parte II, cap. XXX).

L'eccentrismo futuristico dilagava dunque, bruciando in un allegro autodafé il ciarpame del teatro psicologico. I suoi metodi si estesero in

breve anche al cinema, che li aveva in parte ispirati. La prima pellicola di Kòzincov e Trauberg, *Pochoždenija Oktjabriny* [Le avventure di Ottobrina, 1924], fu un capriccio burlesco, un balzano « accumulamento di trucchi » e di trovate esplosive nello stile delle vecchie comiche.

Come il poema *150 000 000* di Majakovskij, questo film si imperniava sulla contesa fra il Capitale e il Comunismo, simboleggiati l'uno da Coolidge Curzonovič Poincaré, l'altro dalla ragazza Ottobrina. I due registi frapposero alle loro sequenze frammenti di briosa réclame commerciale, simile a quella tentata da Majakovskij in poesia. Un tale, ad esempio, non riesce a troncarsi la vita, perché si spezzano le bretelle a cui s'era appeso, e la didascalia gli rinfaccia: « Ecco che significa non comprar le bretelle alla Cooperativa! »[1].

Sarebbe troppo lungo elencare le scene che assimilarono in quegli anni le idee di Marinetti[2]. Abbiamo accennato a due registi che lavorarono a Mosca, Foregger e Ferdinandov: il primo aspirava ad attuare nel suo Libero laboratorio (Mastfor) un music-hall proletario, un « teatro elettrico »; l'altro, nel Laboratorio del Teatro eroico-sperimentale, si cimentò anche lui, assieme al poeta immaginista V. Šeršenevič, con le formule dell'americanismo, assoggettando gli attori a un sistema meccanico di « metroritmi », che arieggiavano i canoni di Taylor. Ma, accanto ai registi del FEKS, il piú reciso sostenitore delle teorie marinettiane fu senza dubbio Sergéj Ejzenštejn.

Pittore-cartellonista dell'Armata Rossa e studioso di lingua giapponese, egli aderí nell'autunno 1920 al Proletkul't di Mosca. Gli affiliati di questo sodalizio, ricusando le opere del passato come prodotti di un'èra capitalistica, cercavano moduli nuovi, piú adatti alla società proletaria. Nonostante la vasta dottrina, Ejzenštejn condivise con loro (e piú tardi coi costruttivisti del LEF) l'avversione polemica per tutti gli aspetti del-

1 Cfr. Lebedev, *op. cit.*, p. 165.
2 Cfr. Nina Gourfinkel, *Théâtre Russe Contemporain*, Parigi 1931, e Nikolaj A. Gorchakov, *The Theater in Soviet Russia*, New York 1957.

l'arte borghese e fece proposito di sostituire al teatro letterario un genere di spettacolo che unisse i pregi del circo a quelli del music-hall [1].

Già nel 1921, collaborando con Valerij Smyšljaev alla regia di *Meksikanec* [Il Messicano], da un racconto di Jack London, congiunse le scene suprematistiche con una serie di costumi clowneschi, che avevano forma di cubi, sfere e trapezi. In questo sketch avventuroso, che segnò l'inizio dell'interesse di Ejzenštejn per il Messico, il gusto del circo e della geometria (indissolubili negli esperimenti dell'avanguardia) si fondeva con gli spunti satirici dei cartelloni (i capitalisti, ad esempio, ostentarono maschere quadrate). Un incontro di boxe si svolgeva su un vero ring in mezzo alla sala, come i campionati di « lotta francese » in mezzo alla pista nel vecchio circo russo.

Staccandosi sempre piú dal teatro « figurativo », Ejzenštejn pervenne al cosiddetto « montaggio delle attrazioni », i cui principî furono da lui illustrati in un farraginoso manifesto apparso sulla rivista « LEF » (1923, 3). Attrazione è, secondo Ejzenštejn, « ogni momento aggressivo del teatro, ossia ogni suo elemento che sottoponga lo spettatore a un'azione sensoria o psicologica ». Tipici esempi di attrazioni egli trova, non solo nel circo, ma anche tra le orridezze anatomiche del Grand-Guignol.

Lo spettacolo dev'essere, per Ejzenštejn, un libero montaggio di attrazioni autonome scelte ad arbitrio, ma intese a produrre un unico effetto tematico. In altre parole, i lavori drammatici vanno scomposti in un repertorio di numeri mirabolanti, di strepitose trovate che mozzino il fiato. Perché « fare un buono spettacolo (dal punto di vista formale) significa costruire un forte programma di music-hall e di circo, movendo dalle situazioni della commedia su cui ci si fonda ».

[1] Cfr. V. Šklovskij, *5 fel'etonov ob Ejzenštejne*, in *Gamburgskij sčët*, Leningrado 1928 e *O Majakovskom*, cit., pp. 186-87; Lebedev, *op. cit.*, pp. 122-29; Marie Seton, *Sergei M. Eisenstein: A biography*, Londra 1952; S. Jutkevič, *Mirovoe značenie « Bronenosca Potëmkina »*, in « Iskusstvo kino », 1956, 1; R. Jurenev, prefazione a: S. M. Ejzenštejn, *Izbrannye stat'i*, Mosca 1956; *Očerki istorii sovetskogo kino*, I, Mosca 1956, pp. 128-32; Jerzy Toeplitz, *Historia Sztuki Filmowej*, II, Varsavia 1956, pp. 124-30.

La teoria di Ejzenštejn si ricollega in maniera lampante alle formule di Marinetti. L'idea d'un teatro aggressivo che irriti i nervi del pubblico era stata già espressa dal poeta italiano nel manifesto del 1915: « Il teatro futuristico saprà esaltare i suoi spettatori, cioè far loro dimenticare la monotonia della vita quotidiana, scaraventandoli attraverso un labirinto di sensazioni improntate alla piú esasperata originalità e combinate in modi imprevedibili ».

Ejzenštejn tradusse in realtà il « montaggio delle attrazioni », mettendo in scena nel marzo 1923 al Primo Teatro operaio del Proletkul't il canovaccio *Mudréc* [Il saggio], rifacimento della commedia di Ostrovskij *Na vsjakogo mudrecà dovol'no prostoty* [Anche il piú saggio ci casca].

E qui il nostro pensiero corre ancora una volta alle sentenze di Marinetti, e precisamente a quel punto del primo manifesto, in cui è detto che il teatro « collabora alla distruzione futuristica dei capolavori immortali, plagiandoli, parodiandoli, presentandoli alla buona, senza apparato e senza compunzione, come un qualsiasi numero d'attrazione ».

Con l'irruenza d'un dinamitardo Ejzenštejn disintegrò il testo di Ostrovskij in un catalogo di martellanti attrazioni, che assumevano valore di geroglifici. Lo studio degli ideogrammi giapponesi influí sull'ordito dello spettacolo: ognuna di queste « unità molecolari del teatro » serviva ad esprimere, come il segno d'una scrittura figurata, un passaggio o una situazione dell'intreccio. Perché, contrariamente a quel che si crede, questo spettacolo possedeva un intreccio, anche se divergente da quello di Ostrovskij.

Facendo d'una commedia di costume un cartellone politico a vignette, Ejzenštejn aveva mutato il vecchio Krutickij nel generale Joffre, il ricco Mamaev in lord Curzon, Goredulin in un fascista, l'indovina Manefa in una teosofa. Col cilindro e la maschera nera da bandito di film poliziesco, Grigorij Aleksandrov, nelle spoglie del « nepman » Golutvin, incedeva su un filo d'acciaio sospeso sopra la testa degli spettatori.

Ed eccone in breve la trama. Il giovane mercante Glumov, trasferitosi a Parigi, si figge in capo di sposare la facoltosa Màšen'ka Mak-lak

(« maklàk » = barattiere), parente dell'autorevole emigrante russa Salòn-Turúsina, una bigotta attorniata da parassiti e da avventurieri politici. Per giungere a Màšen'ka, ricorre all'aiuto del proprio zio Curzon, del fascista Goredulin e del generale Joffre, avviluppandoli con intrighi d'ogni sorta. Ma la moglie di Curzon, sua zia, s'invaghisce di lui e, quando apprende da Joffre che il nipote s'appresta a impalmare Màšen'ka, ruba e divulga, con l'assistenza del ricattatore Golutvin, il diario in cui Glumov diffama l'emigrazione. Costui, smascherato, sta per tentare il suicidio, ma Golutvin (e qui si scopre che è un « nepman »), entusiasta delle sue capacità di speculatore, lo invita in Russia, prendendolo al proprio servizio.

Eliminata la dicotomia scena-platea, Ejzenštejn portò lo spettacolo a contatto del pubblico, in una specie di pista, fornita di trespoli, anelli, pedane e altri arnesi da circo. Le stravaganze dei clowns s'alternavano con gli esercizi alla pertica, i volteggi grotteschi coi « gags » del cinema comico, le sarabande d'uno « šumorkéstr » (orchestra di rumori) coi voli alla cupola di acrobati appesi a una « longe » da cavallerizzi, i salti mortali con le romanze zigane e le strofette antireligiose.

Ne risultava un insieme barocco e frastagliato come i vagoni e i « calliopes » che sfilavano un tempo nelle parate dei circhi americani. Veniva proiettato persino un apposito cortometraggio dal titolo *Pochiščenie dnevnikà Glumova* [Il furto del diario di Glumov]. E, in obbedienza ai precetti dei futuristi italiani, che avevano suggerito di spargere sulle poltrone colla forte o polveri da starnuto, alla fine petardi esplodevano sotto i posti del pubblico.

Come una progressione incalzante di colpi drammatici e di attrazioni spasmodiche Ejzenštejn orchestrò nel novembre 1923 l'« agitguignol » *Slyšiš', Moskvà?* [Senti, Mosca?] di Sergéj Tret'jakòv, il quale aveva collaborato all'adattamento della commedia di Ostrovskij.

Dello stesso Tret'jakòv egli mise in scena poco dopo il mélo *Protivogazy* [Maschere antigas], non piú nel teatro del Proletkul't, bensí in un reparto del gasometro di Mosca, tra meccanismi e grovigli di tubature. Ma la finzione scenica non s'accordava con la concreta plasticità

delle macchine, e il giuoco delle attrazioni strideva spaesato su quello sfondo reale. Come scrisse Ejzenštejn, « i giganteschi turbogeneratori dell'officina inghiottirono la minuscola costruzione teatrale, che s'era miseramente acquattata accanto alla luccicante nerezza dei loro corpi cilindrici »[1].

Lo scopo dello spettacolo era forse di cancellare i confini fra il teatro e la vita. A guardar bene, quest'ultimo tentativo di Ejzenštejn sembra rifarsi alle tesi di Evreinov, che del resto influirono largamente sul programma dell'avanguardia [2]. Quando si legge sulle pagine della rivista « LEF » (1923, 2): « Cosiddetti registi! La smetterete infine, voi e i topi, di gingillarvi con gli attrezzi posticci della scena? Assumetevi l'organizzazione della vita reale! », ritorna alla mente un analogo aforisma di Evreinov: « Teatralizzare la vita: ecco quale sarà il dovere di ogni artista. Sorgerà un nuovo genere di registi, i registi della vita » [3].

Dopo questa esperienza, Ejzenštejn, ormai insoddisfatto del teatro, si volse al cinema, applicando il « montaggio delle attrazioni » alla sua prima pellicola *Stačka* [Lo sciopero, 1924], che fu appunto una fuga di inquadrature « aggressive », di metafore eccentriche, agganciate l'una all'altra come numeri di music-hall.

Per comprendere meglio i tentativi teatrali di Ejzenštejn, occorre tener presente che egli frequentò nel 1922 i corsi di regia di Mejerchol'd, assimilandovi la « biomeccanica » e il costruttivismo. Per l'allenamento sportivo, la precisione dei gesti e la tendenza alla maschera da cartellone, i suoi attori si conformavano in pieno ai principî di Mejerchol'd.

Né va dimenticato che il « montaggio delle attrazioni » è strettamente connesso con la « fattografia » del LEF, coi « collages » di Rodčenko, con le vedute di Majakovskij. Senza gli schemi del LEF non ci si spiega il primo periodo di questo regista [4].

1 Nell'articolo *Srednjaja iz trech*, in « Sovetskoe kino », 1934, 11-12.
2 Cfr. N. A. Gorčakov, *Evreinov*, in « Grani », 1953, 20.
3 N. Evreinov, *Teatr kak takovoj* (2ª edizione), Mosca 1923, p. 13.
4 Cfr. V. Šklovskij, *O Majakovskom*, Mosca 1940, p. 188.

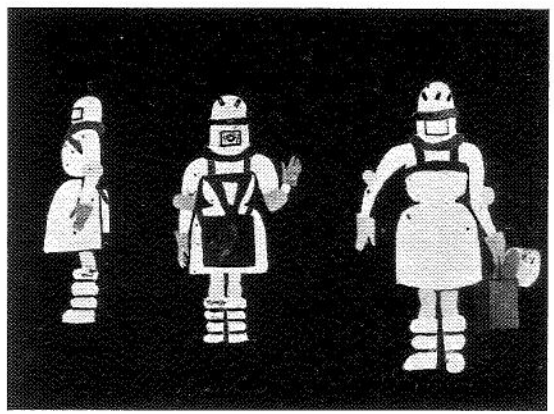
Šklovskij ha scritto:

Ejzenštejn è il coronamento logico del lavoro del Fronte di sinistra. Gli si può fare rimprovero forse di stare nel mezzo o magari alla fine, e non all'inizio di quel movimento. Perché apparisse Ejzenštejn doveva lavorare Kulešòv, col suo trattamento cosciente del materiale cinematografico. Dovevano lavorare i « Kinoki », Dziga Vertov, i costruttivisti, doveva nascere l'idea del cinema senza soggetto [1].

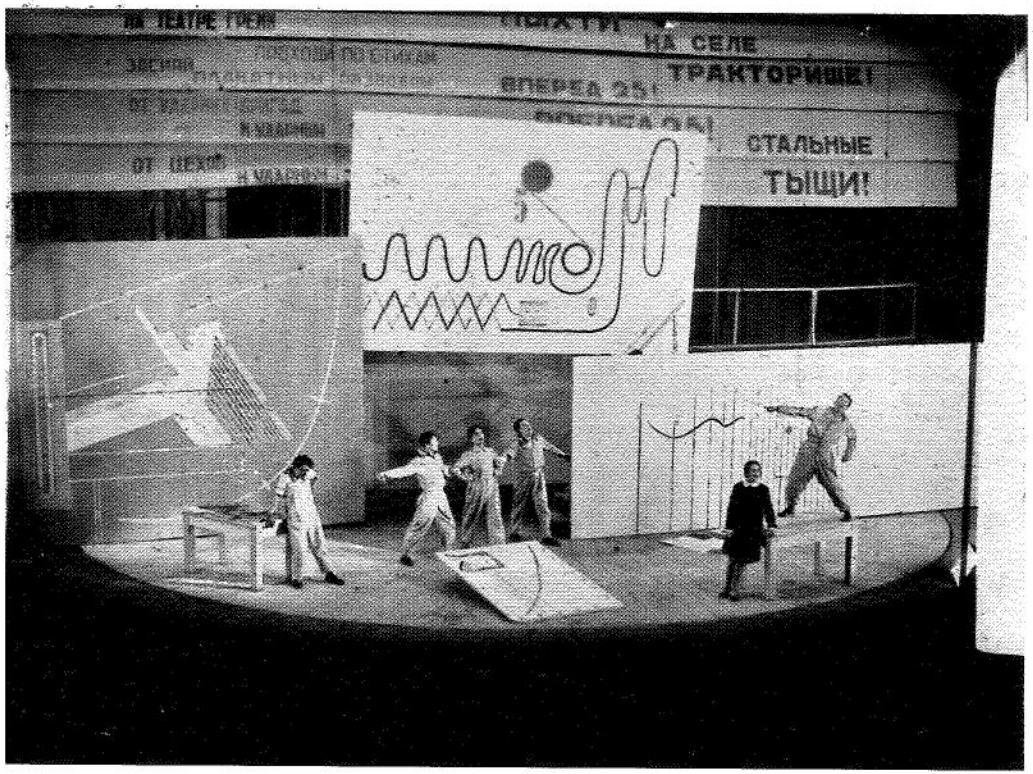
A significare la vivezza di questi rapporti, Ejzenštejn rammenta in un brano delle sue memorie che Majakovskij si doleva di non essersi accinto lui stesso al rifacimento della commedia di Ostrovskij per lo spettacolo del Proletkul't [2].

[1] V. Šklovskij, *Gamburgskij sčët*, Leningrado 1928, pp. 147-48.
[2] S. M. Ejzenštejn, *Zametki o V. V. Majakovskom*, in « Iskusstvo kino », 1958, 1.

25. *Il bagno* (la pantomima allegorica del terzo atto) nella regia di Mejerchol'd (1930).



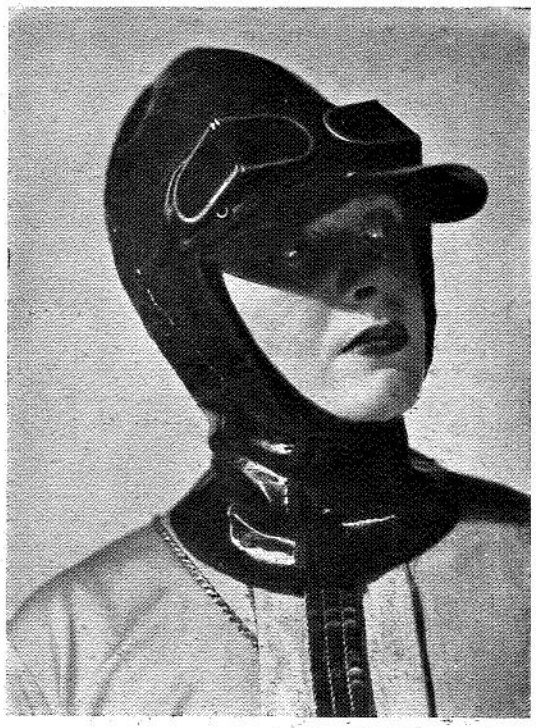
26. Bozzetto di Aleksàndr Dejnéka per i costumi del *Bagno* (regia di Mejerchol'd, 1930).



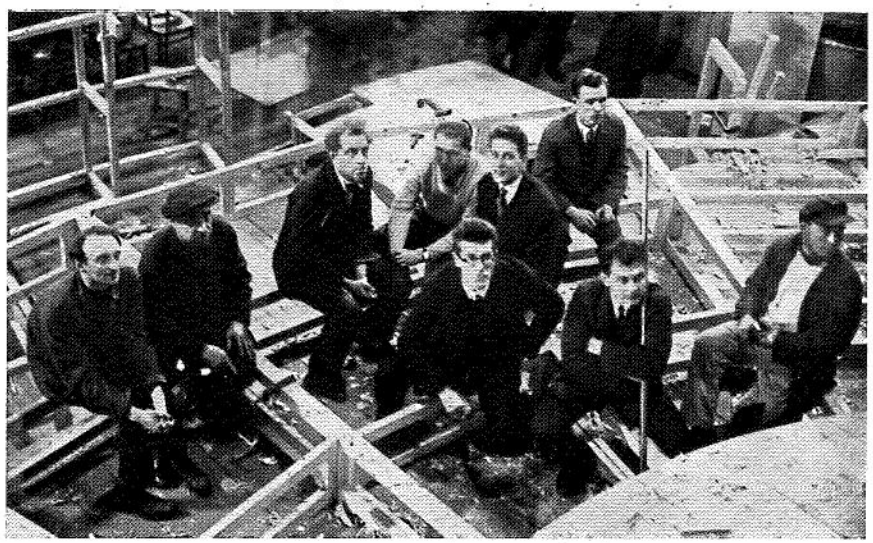
28. Cartellone dei Kukryniksy per la rappresentazione del *Bagno* al Teatro di Mejerchol'd (1930). Sui guanti del burocrate è scritto: « Farsi annunziare prima d'entrare ».

27. *Il bagno* (primo atto: il laboratorio di Čudakov) nella regia di Mejerchol'd (costruzione di Sergéj Vachtàngov, tavole grafiche di Aleksàndr Dejnéka, 1930).

29. Zinaida Rajch (la Donna Fosforescente) nel *Bagno* (regia di Mejerchol'd, 1930).



30. Vsevolod Mejerchol'd (il terzo da sinistra) alle prove del *Bagno* (1930). Accanto a lui l'aiuto regista P. Cetnerovič, l'architetto S. Vachtàngov, l'attore N. Ladygin.



1. Majakovskij al Malyj opernyj teatr (Piccolo teatro d'opera) di Leningrado nel 1927 con gli rganizzatori della rappresentazione del montaggio scenico *Dvadcat' pjatoe* (Il Venticinque).

V. Storia d'una cimice

1.

Majakovskij tornò spesso all'idea di riportar sulle scene *Misterija-buff* in una diversa stesura. All'inizio del febbraio 1924 il consiglio artistico del Nuovo Teatro della Buffonata, che doveva sostituire il Libero laboratorio (Mastfor) di Foregger, gli propose di scrivere una terza variante della commedia [1]. Nel settembre dello stesso anno, a Tbilisi, come abbiamo già detto, il poeta si accordò col regista Kote Mardžanisvili del Teatro Rustaveli per una rappresentazione di *Misterija-buff* sulla montagna di Davide. E nel 1930 offrí addirittura al Teatro d'Arte un rifacimento del suo vecchio lavoro.

Negli anni della ricostruzione sovietica Majakovskij partecipò attivamente alla vita teatrale. Le cronache ricordano i suoi risoluti interventi ad alcuni dibattiti sulle regie di Mejerchol'd, e soprattutto a quelli del 15 maggio 1922 su *Le Cocu magnifique* di Crommelynck, del 18 luglio 1924 su *D. E.* di Podgaeckij, del 3 gennaio 1927 sul *Revisore* di Gogol'. Nel novembre 1922, a Parigi, assistette a spettacoli di music-hall al Concert Mayol, all'Alhambra, alle Folies-Bergères [2]; nell'agosto 1928, a Mosca, s'incontrò col regista giapponese Ichikawa Sadanji e con gli attori della compagnia Kabuki [3].

[1] Cfr. KATANJAN, *op. cit.*, pp. 200 e 442.

[2] Al Concert Mayol trionfava la rivista in due atti e venticinque quadri *Oh quel nu!...* di Léo Lelièvre e Henri Varna (« 43 passerelles voluptueuses avec les 80 plus jolies femmes de Paris »). All'Alhambra recitava Mistinguett nella rivista *J'en ai marre*, con Oy-ra, Fortugé, il ballerino americano Earl Leslie. E alle Folies-Bergères davano la rivista in due atti e quaranta quadri *Folies sur Folies* di Louis Lemarchand.

[3] Cfr. KATANJAN, *op. cit.*, p. 359. Al viaggio in Russia di Ichikawa Sadanij accenna A. C. SCOTT in *The Kabuki Theatre of Japan*, Londra 1955, p. 208.

Riferimenti al teatro si trovano in questo periodo anche nei versi di Majakovskij. Nel poemetto *Rabočim Kurska* [Agli operai di Kursk, 1923], ad esempio, egli canzona lo slogan « Tornare ad Ostrovskij! », lanciato da Lunačarskij nell'aprile 1923: lo slogan che Mejerchol'd tradusse in realtà con la regia di *Les* [La Foresta, 19 gennaio 1924] e Taírov con quella di *Grozà* [L'Uragano, 18 marzo 1924].

Come nei primi tempi del futurismo, Majakovskij riprese negli anni sovietici le tournées di lezioni e letture poetiche per i piú remoti angoli del paese. E anche adesso i bizzarri titoli dei programmi, le sue doti mimiche, le schermaglie col pubblico, le improvvisazioni conferivano a quelle serate carattere di spettacolo. Nell'autobiografia egli scrisse: « ... proseguo l'interrotta tradizione dei trovatori e dei menestrelli. Giro per le città, recitando poesie » [1].

I giornali di provincia, nel darne ragguaglio, si soffermavano sulla statura del poeta, sulla sua voce poderosa. In un foglio di Kazàn' (« Krasnaja Tatarija » del 22 gennaio 1927) si legge: « Grande e gagliardo come le sue metafore. Sopra la radice del naso una ruga verticale. Il mento pesante, leggermente rilevato. Figura da scaricatore della Volga. Una voce-tribuna. Un umorismo quasi senza sorriso ». E in uno di Samara (« Kommuna » del 30 gennaio 1927): « Sul palcoscenico Majakovskij, gigantesco. Col suo vocione creato per riecheggiare i tuoni scaglia nella platea le parole del discorso introduttivo. Ogni parola irrompe sulla folla come un treno strepitante ».

In queste serate Majakovskij soleva anche rispondere ai biglietti ricevuti dagli spettatori. « Ho raccolto circa ventimila biglietti, — dice nell'autobiografia, — sto meditando un volume dal titolo *Risposta universale...* » [2]. Nelle repliche a quelle missive egli infondeva tutto il suo ardore, la sua prontezza di polemista mordace.

Dopo le commediole di propaganda per il 1° maggio, Majakovskij continuò a interessarsi delle forme minori di teatro, dei « giornali viventi », dei cabarets. Egli seguí da vicino l'attività del regista Foregger, che il 5 gennaio 1922 mise in scena, nel suo Libero laboratorio, la buffonata eccentrica di V. Mass *Chorošee otnošenie k lošadjam* [Buoni rapporti coi cavalli], ispirata a una lirica di Majakovskij del 1918 [1].

Nell'aprile 1926, col titolo *Castuški o metropolitene* [Stornelli sulla metropolitana], il poeta pubblicò sulla rivista « Sinjaja bluza » [La blusa turchina] alcune strofette orecchiabili destinate al repertorio degli omonimi gruppi drammatici. Nell'ottobre dello stesso anno i complessi di « Sinjaja bluza » rappresentarono per la ricorrenza della rivoluzione il grottesco in tre quadri *Radio-Oktjàbr'*, scritto da Majakovskij in collaborazione con Osip Brik.

Con le sue maschere e il suo disegno schematico, questa commediola in prosa e in versi si ricollega anch'essa noiosamente agli stampi dei cartelloni. Le scenette brevissime, secche, slegate, l'ingenuità grossolana dei contrasti, i personaggi legnosi come birilli ci riconducono ancora una volta al mondo dei burattini.

L'azione si svolge il 7 novembre in una monarchia occidentale. Il banchiere, il sovrano, il primo ministro, il procuratore, il generale dei gendarmi, il capo della polizia, comparendo a due a due come nella « petruška », si rinfacciano l'un l'altro di non aver provveduto a vietare le dimostrazioni dei lavoratori per l'anniversario d'Ottobre. Appostatosi nei pressi d'una fabbrica, il capo della polizia fa arrestare gli operai coi piú assurdi pretesti. Soddisfatti, i borghesi si accingono a ballare un foxtrot sulla piazza dinanzi alla prigione in cui languiscono i proletari, quando da una torre-radio si leva, imperiosa, la voce dell'Unione sovietica, che esorta gli oppressi ad insorgere. I borghesi allibiti crollano « come carte da giuoco ».

Nel 1927, per il decimo anniversario d'Ottobre, i dirigenti dei teatri accademici di Leningrado commisero a Majakovskij un canovaccio in versi che rievocasse le vicende della rivoluzione. In mancanza di opere e di commedie degne di quella ricorrenza, essi avevano deciso di dare

1 *Ja sam* cit., p. 28.
2 Ivi, p. 29.

1 Cfr. Katanjan, *op. cit.*, p. 439.

una « rappresentazione sintetica », una rapsodia che saldasse insieme episodi eroici e motivi buffi. Nel rivolgersi a Majakovskij all'inizio del febbraio 1927 [1], suggerendogli a modello *I Dodici* di Blok, lo invitarono a stendere, non un dramma compiuto, ma un abbozzo poetico, una traccia, dalla quale un regista avrebbe poi ricavato lo scenario dello spettacolo.

Nacque cosí il « montaggio » *Dvadcat' pjatoe* [Il Venticinque] [2], nucleo del poema *Chorošò!* [Bene!] che, per il linguaggio tagliuzzato e scattante, le cadenze popolari, la struttura sinfonica, richiama appunto alla memoria *I Dodici* di Blok.

Quando firmò il contratto, il 16 febbraio, Majakovskij aveva già cominciato a lavorare a un poema sulla rivoluzione. Ma l'impegno coi teatri di Leningrado influí certamente sulla stesura, e infatti l'assetto della materia, il taglio degli episodi, i passi dialogici e certa secchezza da canovaccio dimostrano come l'autore cercasse di avvicinare alle esigenze dello spettacolo il congegno del poema. Ed è interessante osservare che sulla rivista « Novyj LEF », nel numero 2 del febbraio 1927, uscito prima dell'accordo di Majakovskij coi teatri accademici, si legge che egli « lavora a un *poema* per il decimo anniversario d'Ottobre », mentre nel numero d'aprile (1927, 4) lo stesso poeta ci annunzia che sta scrivendo, tra l'altro, « una *commedia* per i teatri di Leningrado in occasione del decennale ».

La regia fu affidata a N. Smolič, quello stesso che nel 1934 avrebbe curato la messinscena dell'opera di Šostakovič *Ledi Makbet Mcenskogo uezda* [La lady Macbeth del distretto di Mcensk]. D'intesa col poeta, Smolič stabilí di limitarsi ai capitoli 2-8, che Majakovskij aveva letto il 15 giugno a una riunione dei registi di Leningrado. La seconda parte del poema (cioè i capitoli 9-19, scritti tra il luglio e l'agosto) si prestava meno alla rappresentazione, perché tramata di motivi lirici, di spunti soggettivi.

[1] Cfr. Simon Drejden, « *Dvadcat' pjatoe* »: *istorija odnogo spektaklja*, in « Zvezda », 1957, 7.
[2] S'intenda: 25 ottobre 1917.

Rifacendosi alle azioni di massa, ai « montaggi letterari », ai « giornali viventi » e soprattutto all'« agitsketch » *D. E.* diretto da Mejerchol'd nel 1924, Smolič elaborò uno scenario in tre parti, frammischiato di pantomime, di brani cinematografici, di declamazioni corali, di quadri plastici. Come il Teatro d'Arte snodava un tempo in lunghissime scene le piú brevi didascalie, cosí Smolič s'ingegnò di costruire sul filo di pochi versi una sorta di macchinosa « pièce à spectacle », servendosi di panorami, altoparlanti, proiettori, diapositive. Per collegare e illustrare gli episodi vi introdusse un dicitore che recitava i passaggi non dialogati, facendo quasi le veci del poeta.

Dvadcat' pjatoe andò in scena al Malegot [1] il 6 novembre 1927 e fu replicato il 7, l'8 e il 16. Per l'antitesi di burlesco e di trionfale, per il confronto tra maschere e proletari, anche questo spettacolo riprendeva l'esempio di *Misterija-buff*.

Tra gli episodi ridevoli faceva spicco, nella prima parte, la « parata degli zar », che ritroveremo nello scenario da circo *Moskvà gorit* [Mosca in fiamme]. Sullo sfondo d'un nero telone sfilavano tutti gli zar, da Elizaveta Petrovna in poi, ciascuno caratterizzato nei suoi lati comici, come in una galleria clownesca. Scomparsa la pingue figura di Alessandro III, dal Palazzo d'Inverno veniva fuori sul letto imperiale Kérenskij disteso sotto soffici coltri trapunte. Sgrovigliandosi a stento, sbucava dalle lenzuola con la giubba militare e un grande fiocco rosso, ma senza brache. L'attore Borís Gorin-Gorjainov interpretò questo personaggio modellandosi sulle vignette dei manifesti. Lo stesso si dica del comico d'operetta M. Rostovcev, il quale incarnava come una figurina della ROSTA il piccolo, tondo capitano Popòv, avviluppato in enormi brachesse dalle bande gialle.

Il piú significativo degli episodi eroici era, nella seconda parte, l'assalto al Palazzo d'Inverno, durante il quale, tra il baluginío dei riflettori, gli scoppi delle artiglierie e lo strepito degli altoparlanti, i marinai si

[1] Abbreviazione di Gosudarstvennyj Malyj opernyj teatr (Piccolo teatro statale d'opera). Gli audaci esperimenti meritarono a questo teatro il nome di « laboratorio dell'opera sovietica ». Qui Mejerchol'd mise in scena nel 1935 *Pikovaja dama* [La dama di picche] di Čajkovskij.

calavano giú dai palchi mediante lunghe funi e drappelli di soldati spuntavano nei corridoi della platea e ai parapetti delle gallerie.

Ma la scena piú toccante fu, nella terza parte, quella dell'incontro di Blok e Majakovskij accanto a un falò, nella gelida oscurità turchina di Pietrogrado deserta dopo i combattimenti d'Ottobre. « Salve, Aleksàndr Blok, — esclamava Majakovskij, — cuccagna per i futuristi: il frac del vecchiume si va spaccando in ogni cucitura ». E Blok approvava, soggiungendo con mestizia: « Dalla villa mi scrivono che la mia biblioteca è stata bruciata ». In questo episodio, che costituisce il settimo capitolo del poema *Chorošò!*, era reso a meraviglia il clima fantastico e allucinato dei giorni in cui la vecchia Russia veniva naufragando, il miscuglio di attonita gioia e di sgomento che suscitò nei poeti russi la tempesta della rivoluzione.

2.

Sullo scorcio del 1925, al ritorno dall'America, dove s'era trattenuto circa quattro mesi, Majakovskij concepí un nuovo lavoro drammatico, che doveva chiamarsi *Komedija s ubijstvom* [Commedia con omicidio]. Ne fa menzione Jurij Oleša, rievocando un colloquio col poeta:

— Vladímir Vladímirovič, — gli chiedo, — che state scrivendo?
— Una commedia con omicidio.
Interpreto la risposta, come se egli scrivesse un lavoro in cui accade tra l'altro un omicidio... E invece questo è anche il titolo della commedia! [1].

Benché il contratto concluso col teatro di Mejerchol'd il 23 marzo 1926 [2] lo obbligasse a consegnarne il testo nel giro di due settimane, Majakovskij non riuscí a terminarla. Ancora nel 1927, sul numero 4 di « Novyj LEF », egli annotava:

1 Ju. Oleša, *Dlja « Vospominanij o Majakovskom »*, in *Izbrannye sočinenija*, Mosca 1956, p. 460.
2 Cfr. Katanjan, *op. cit.*, p. 264.

Che cosa sto scrivendo?
1) Una commedia con omicidio per il teatro di Mejerchol'd.
2) Una commedia per i teatri di Leningrado in occasione del decennale.
3) Un romanzo.
4) Un'autobiografia per la raccolta delle opere complete.
5) Un poema sulla donna [1].

E a Praga, lo stesso anno, in un'intervista alla « Prager Presse », apparsa il 27 aprile col titolo *Der Mann der linken Front*, dichiarò: « ... dann arbeite ich an zwei Theaterstücken: an der *Komödie mit Totschlag* und an einer epischen Dichtung zum zehnten Jahrestag der Revolution » [2].

Ma, sopraffatto da molteplici impegni, non poté dedicarsi a quest'opera, e nel dicembre 1928 diede in cambio al teatro di Mejerchol'd un'altra commedia: *Klop* [La cimice]. Non rinunziò tuttavia al suo progetto. In una postilla a *Klop*, pubblicata sulla rivista « Rabis » il 29 gennaio 1929, egli afferma: « Adesso lavoro a due testi drammatici: la *Komedija s ubijstvom*, il cui tema è lo scontro frontale della cultura europea con quella sovietica, e la commedia *Milliardery* [I miliardari] » [3]. Qualche giorno prima, il 26 gennaio, aveva stipulato col teatro di Mejerchol'd un nuovo contratto per una *Komedija s samoubijstvami* [Commedia con suicidi] da consegnare il 1° settembre [4]. Ma anche questa volta scrisse un altro lavoro: *Banja* [Il bagno].

Della commedia con « omicidio » ci sono pervenuti soltanto alcuni abbozzi e dialoghi che risalgono al 1926 [5]. Da questi frammenti confusi è difficile farsi un'idea dell'intreccio. Quanto all'« omicidio » del titolo, l'unica parola che negli appunti sembra corrispondervi è « duello ». La commedia doveva comprendere tredici quadri, raggruppati in cinque atti. A giudicare dalle scarne annotazioni, Majakovskij voleva forse de-

1 *Čto ja delaju?*, in *Polnoe sobranie sočinenij*, XII, Mosca 1937, pp. 183-84.
2 Si noti come anche in questa dichiarazione il poema *Chorošò!* (ossia *Dvadcat' pjatoe*) sia da Majakovskij considerato « Theaterstück ».
3 *Polnoe sobranie sočinenij*, XII, Mosca 1937, p. 254.
4 Cfr. Katanjan, *op. cit.*, p. 373.
5 Ivi, p. 264.

ridervi certi aspetti del costume sovietico e insieme inserirvi, come nel ciclo di versi sull'America, le impressioni del viaggio a Cuba, al Messico, negli Stati Uniti. L'azione infatti si sposta dall'URSS all'America latina, e nello schema ricorrono nomi pseudospagnoli come Sandalio de la Piroso e Alvarez de Rafinad.

Fra gli abbozzi della commedia si trovano squarci burleschi, come i preparativi dei tre contegnosi funzionari sovietici Smyčkin, Kraskup e Specenko, che si recano in missione nell'America meridionale, o il loro arrivo in casa dei parenti di Smyčkin, i Sobakiny, detti all'americana Sob Akiny. Un umorismo surreale pervade il frammento in cui Sob Akin risponde ai curiosi che chiedono notizie dei suoi ospiti sovietici:

Non sono arrivati?
No, non sono arrivati.
Quanti non ne sono arrivati?
Tre non ne sono arrivati.
Quali non sono arrivati?

In primo luogo il piccolo non è arrivato, il medio anche lui non è arrivato, e quello alto e massiccio non è affatto arrivato neanche lui.

La colazione non vi sarà.
A che ora non vi sarà la colazione?
Alle due non vi sarà la colazione.
Che cosa non vi sarà?
Anzitutto non vi saranno ostriche...

Quei tre funzionari enigmatici, e in specie Smyčkin con la sua gonfia pedanteria, preannunziano gli ottusi burocrati di *Banja*.

3.

Majakovskij compose *Klop* [La cimice] fra l'ottobre e il dicembre 1928, durante un viaggio a Berlino e a Parigi. Per la rappresentazione di questa commedia entrò in trattative a Berlino col teatro di Piscator [1],

[1] Cfr. KATANJAN, *op. cit.*, p. 366.

i cui esperimenti ormeggiavano le invenzioni di Mejerchol'd [1]. Le trattative non giunsero in porto. Ma non è difficile immaginare Prisypkin, il protagonista, nell'interpretazione di Max Pallenberg, che allora incarnava su quella ribalta il bravo soldato Švejk, e piace supporre che Piscator ne avrebbe affidate le scene a George Grosz, il quale per le avventure di Švejk aveva ideato orride maschere e fantocci grotteschi.

« Commedia fantastica » in nove quadri, *Klop* affonda le proprie radici nell'epoca e nell'ambiente della NEP. Bramoso di un'esistenza raffinata dopo le privazioni della guerra civile, l'operaio Prisypkin si stacca dalla sua classe, per sposare la figlia d'un parrucchiere, la manicure e cassiera Elzevira Renaissance. Seguendo i consigli d'un mestatore, il lezioso poetastro Bajan, rinnega i compagni, tramuta il suo nome in Pierre Skripkin (da « skripka » = violino) e respinge l'innamorata Zoja Berezkina, che per lui tenta il suicidio. Il matrimonio pomposo nella bottega dei Renaissance finisce in un incendio, nel quale periscono tutti, tranne Prisypkin, congelato dai getti d'acqua dei pompieri.

Cinquant'anni dopo una squadra di operai lo ritrova in una cantina, dentro una lastra di ghiaccio. E l'Istituto delle risurrezioni umane decide di rianimarlo. Sulle prime Prisypkin crede d'essersi ridestato da una sbornia, ma poi sobbalza di stupore vedendo sul calendario la data: 12 maggio 1979.

Sudicio, con la sua chitarra e i suoi modi triviali, egli sembra piovuto da un altro pianeta in un mondo algebrico, gelido, razionale, che lo scruta con brividi di raccapriccio. E qual è la gioia di Prisypkin quando, strofinandosi con la schiena a una porta, s'accorge che dal colletto gli è uscita una cimice, confortante reliquia d'altri tempi. Vorrebbe acchiapparla, ma quella gli sfugge.

Le ubriacature e le bestemmie di Prisypkin mettono in subbuglio la società puritana ed astemia del futuro. Le sue romanze chitarresche infatuano le ragazze, diffondendo i microbi dell'amore e del foxtrot. Le esalazioni venefiche della birra da lui tracannata provocano un'epidemia

[1] Cfr. A. GVOZDEV, *Teatr poslevoennoj Germanii*, Leningrado-Mosca 1933, pp. 114-30.

di alcoolismo. I medici si studiano di guarirlo delle sue tare, ma Prisypkin s'impunta, protesta, li supplica di ricongelarlo.

Frattanto il direttore del giardino zoologico, a capo d'una moltitudine armata di cannocchiali, di macchine fotografiche, di scale da pompieri, riesce a catturare, dopo lunga caccia, la cimice. Leggendo su un brandello di giornale che il giardino zoologico cerca un corpo umano disposto a lasciarsi mordere dall'insetto, Prisypkin vi accorre, per ritrovare l'amata cimice, unica consolazione in tanta solitudine.

Lo rinchiudono in una gabbia, dove egli si arreda un cantuccio a suo gusto:

Su un piedistallo lo scrigno con la cimice, dietro allo scrigno un rialzo con un letto a due posti. Sul letto Prisypkin con la chitarra. Dall'alto della gabbia penzola un paralume giallo. Sopra la testa di Prisypkin un ventaglio di cartoline a guisa di aureola raggiante. Dintorno bottiglie in piedi o rovesciate, in disordine.

Cosí viene mostrato in una cerimonia solenne a una folla convenuta da ogni parte: negri, anglosassoni, brasiliani, bambini, studenti, vecchietti dell'Unione dei centenari. In un ampolloso discorso ufficiale il direttore del giardino zoologico presenta con queste parole i due parassiti:

Sono due, di diverse dimensioni, ma identici nella sostanza: si tratta dei celebri « cimex normalis » e... « philisteus vulgaris ». Entrambi dimorano nei muffiti materassi del tempo.

Il « cimex normalis », dopo essersi impinguato e ubriacato sul corpo di un solo uomo, piomba sotto il letto.

Il « philisteus vulgaris », dopo essersi impinguato e ubriacato sul corpo di tutta l'umanità, piomba sopra il letto. Questa è l'unica differenza!

Prisypkin si esibisce dinanzi alla folla inorridita, bevendo vodka e fumando. Condotto poi fuori della gabbia con ogni precauzione, perché si provi a imitare il linguaggio degli uomini, d'improvviso si volge agli spettatori e, tra il panico degli invitati, prorompe:

Cittadini! Fratelli! Miei cari! Da dove venite? Quanti siete? Quando vi hanno disgelati tutti? Ma perché solo io devo starmene in gabbia? Fratelli, miei cari, favorite da me! Perché mi si lascia soffrire da solo? Cittadini!...

4.

Camuffandosi, mutando colore, nei giorni della NEP i piccolo borghesi strisciavano fuori dalle fessure come cimici. Coprendosi di etichette sovietiche e stemperando nel grottesco le tesi del comunismo, sfioravano della loro bavosa grettezza ogni aspetto della cultura e della vita. Scrisse nel 1924 Zamjàtin:

Dei fiori bisogna aver cura, perché crescano; la muffa cresce ovunque da sola. Il piccolo borghese è come la muffa. Per un istante sembrò incenerito dalla rivoluzione, ma ecco già di nuovo, ghignando, sbuca dalla cenere ancora calda — codardo, gretto, ottuso, baldanzoso, saccente [1].

C'era sete di vivere dopo le angosce della guerra civile, e i « nepmany », smaniosi di ghermire le gioie fugaci dell'esistenza, trovavano sfogo nei giuochi d'azzardo, nelle corse di cavalli, nei nightclubs di moda. Masnade di speculatori prosperarono in quegli anni febbrili. La Russia pullulava di avventurieri fantasiosi, di avidi trafficanti, degni delle commedie di Súchovo-Kobýlin. Parve a un tratto che la rivoluzione coi suoi sacrifici fosse servita soltanto a sostituire un mondo triviale al « mondo terribile » di Blok.

La NEP ebbe certo i suoi lati positivi, per esempio il risveglio della vita cittadina e la ripresa dei contatti con l'Occidente, ma tutto fu come sommerso dal pessimo gusto dei nuovi ricchi, i quali agognavano a una raffinatezza pacchiana, a un esotismo dozzinale, dipinto di vernice comunistica. Simbolo di quest'epoca divenne il foxtrot. Sulle ribalte comparvero melodrammi svenevoli come i vecchi films di Bauer, commedie sdolcinate che pretendevano di divulgare l'ideologia sovietica coi logori schemi del teatro da « boulevard ».

Ci viene in mente un lavoro rappresentato nel 1925 al Malyj di Mosca, *Ivàn Kozyr' i Tat'jana Russkich* di D. Smolin, che parve ripristinare su quel palcoscenico i motivi di Viktor Krylòv e di altri mediocri com-

[1] In un saggio su Fëdor Sologub, ora compreso in: Evgenij Zamjàtin, *Lica*, New York 1955, p. 35.

mediografi dell'Ottocento. Sul piroscafo « Vecchio mondo » la casta Tat'jana e il fiero Ivàn resistono eroicamente alle insidie di personaggi sinistri. E dopo una serie di burrascose vicende trionfano infine del male, mentre i marinai alzano di punto in bianco bandiera rossa [1].

Molti poeti (specialmente Asèev e Bagrickij) paventarono allora che il costume della NEP soffocasse le conquiste d'Ottobre. E ancora oggi, nel *Dottor Živàgo*, Pasternàk definisce quel tempo « il piú ambiguo e il piú falso dei periodi sovietici » (XV, 1). Un'immagine allucinata di questo periodo è nella raccolta di Nikolàj Zabolockij *Stolbcý* [Colonne, 1929], che ferma in quadretti burleschi le nozze, le crapule, i balli, le cerimonie dei piccolo borghesi.

Zabolockij si muove dentro un groviglio di vicoli, di mercati, di bettole, di stamberghe, di birrerie, dove troneggiano con tronfia arroganza donnette, giovinastri, sgualdrine, barattieri, popi, sonatori ambulanti e schiere stereotipe di Ivanòv stralunati. Il suo paesaggio traballante rigurgita di bottiglie e di boccali. In una poesia si parla persino di « furioso conclave di boccali ».

Il curioso è che Zabolockij trasferisce questa realtà lercia e volgare nelle forme dell'ode settecentesca, cambiando addirittura in sirene mitologiche le sgualdrine che danzano il foxtrot. La sintassi slegata e infantile delle sue strofe deriva dalla scrittura sconnessa di Chlébnikov, ma attraverso Chlébnikov egli riprende lo stile aulico del XVIII secolo, rendendo con austere cadenze che arieggiano Deržàvin le espressioni e gli atteggiamenti dei filistei della NEP. Ci preme qui soprattutto rilevare che liriche come *Krasnaja Bavarija* [La birreria « Baviera rossa »], *Svad'ba* [La festa nuziale], *Fokstrot* presentano singolari analogie con le scene di *Klop*.

Majakovskij derise piú volte la morale e la boria dei « nepmany », raffigurando con acre ironia il loro ambiente fiorito di canarini, gerani, cimici, chitarre, bottiglie. Nella poesia *O drjani* [Della canaglia, 1921], ad esempio, colpisce questa pungente vignetta:

1 Cfr. P. Markov, *Moskovskaja teatral'naja žizn'*, in « Pečat' i Revoljucija », 1925. 3.

Alla parete Marx.
La cornicetta è rossa.
Accucciato sulle « Izvestija », si riscalda un gattino.
E di sotto il soffitto
schiamazza
un canarino scatenato.

Marx dalla parete guarda a lungo...
E a un tratto
spalanca la bocca
e si mette a gridare:
« Ha ingarbugliata la rivoluzione l'ordito del filisteismo.
Piú tremendo di Vrangel' è il costume borghese.
Svelti,
torcete il collo ai canarini,
perché il comunismo
dai canarini non sia sopraffatto! »

Con uguale sarcasmo in quegli anni George Grosz scherniva i banchieri e i pescecani tedeschi. Majakovskij tenne in gran pregio le caricature di Grosz, e nel 1922 portò da Berlino l'album di disegni satirici *Ecce homo*, donatogli dallo stesso pittore [1].

A quei giorni risale il poema *Mandrilla*, che non ci è pervenuto. Secondo Kornelij Zelinskij il quale ne ascoltò alcuni brani dal poeta al Museo Politecnico, Majakovskij vi ritraeva « una borghesuccia della NEP, Mandrilla, che aveva donato a un'amica i lacci per le scarpe. La figura di Mandrilla era un'aspra satira della cupidigia e della volgarità piccolo borghese. E Majakovskij le faceva cantare una romanza che cominciava con le parole " La borsa nera e l'orso bianco " » [2].

Il nome simbolico di questo personaggio e l'accostamento di Prisypkin alla cimice dimostrano che Majakovskij giudicava i « nepmany » alla stregua di scimmie e di insetti. Non a caso nell'ultimo quadro di *Klop* il

1 Cfr. Percov, *op. cit.*, II, pp. 224-25. Di Grosz, da lui definito « costruttivista », Majakovskij pubblicò qualche disegno in « LEF » (1923, 2); altri ne apparvero, a cura di O. Brik, in « Krasnaja Niva » (1923, 1). Majakovskij accenna a questo pittore nel reportage *Segodnjašnij Berlin* [L'odierna Berlino, 1923].

2 Cfr. Percov, *op. cit.*, II, pp. 225-26.

direttore del giardino zoologico descrive alla folla i filistei delle epoche passate come uccellacci immondi:

Quando l'umanità lavoratrice della rivoluzione si grattava tutta e si contorceva, raschiando via il sudiciume, costoro si costruivano nidi e casette in quella lordura, picchiavano le mogli e giuravano su Bebel, riposando e godendo nelle tende dei propri calzoni alla zuava [1]. Ma il « philisteus vulgaris » è il piú terribile. Col suo mimetismo mostruoso egli adesca le vittime, fingendosi ora grillo-versaiuolo, ora uccello cantore di romanze. A quei tempi persino il loro vestito imitava l'aspetto dei volatili: un ampio mantello e una giubba a coda di rondine col pettino inamidato, bianchissimo. Simili uccelli facevano il nido nei palchi dei teatri, si accalcavano sulle querce dell'Opera, al suono dell'Internazionale, negli spettacoli di balletti, si grattavano un piede con l'altro, pendevano dai ramoscelli delle righe, tosavano Tolstòj alla Marx, strepitavano e urlavano in misura nauseante e... scusate per l'espressione, ma questo è un rapporto scientifico, andavan di corpo in quantità che non possono esser considerate piccole sconvenienze di uccelli.

Ancor prima che in *Klop*, l'avversione di Majakovskij per le usanze borghesi si fa perspicua nel poema autobiografico *Pro eto* [Di questo, 1923], che si ricollega alle pagine degli anni futuristici. Immaginando l'amore come incendio e uragano, come ebbrezza cosmica, Majakovskij aborriva i pregiudizi, le ciarle, gli intrighi con cui i borghesucci della NEP soffocavano l'ardore vivificante delle passioni. Argomento dei versi precipitosi e iperbolici di *Pro eto* è appunto l'amore insidiato dalla meschinità filistea.

Chiuso nella propria camera come in una prigione e bramoso di

[1] Questa dei calzoni è un'idea fissa di Majakovskij. Negli abbozzi della *Komedija s ubijstvom* Smyčkin, apprestandosi a partire per l'America, fa tagliare gli sboffi dei suoi calzoni alla zuava. Ma già in *Vladimir Majakovskij* fuori scena si grida « Le brache! Le brache! » Enormi pantaloni rigonfi indossano le figurette comiche della ROSTA. Abbiamo visto in *Dvadcat' pjatoe* l'apparizione di Kérenskij senza calzoni. Piú tardi, nello scenario da circo *Moskvà gorit* Majakovskij tira in ballo le brache dello zar. Né va dimenticato il borghesuccio della poesia O *drjani*, il quale proclama compiaciuto:

mi comprerò
un paio di brachesse da Oceano Pacifico,
voglio far capolino
dai calzoni
come un banco di corallo!

udire la voce dell'amata, l'eroe del poema s'aggrappa al telefono, come un naufrago ad un relitto, ma l'amata rifiuta di parlare con lui. E allora un disumano fremito di gelosia lo converte in orso. L'orso dolora, gronda lacrime, le lacrime formano un fiume. Sulla banchisa del guanciale l'eroe-plantigrado naviga verso il passato, e sulla Nevà si riconosce nell'« uomo di sette anni prima », respinto anche lui dall'amata. Legato ad un ponte dalle funi dei versi, quell'uomo implora salvezza.

L'eroe s'allontana dalla Nevà in cerca d'aiuto e, galleggiando sul fiume delle proprie lacrime, ritorna a Mosca imbiancata di neve. Trafelato, scongiura la gente di porgere aiuto all'uomo che soffre al parapetto del ponte, ma nessuno lo ascolta, nessuno vuol credergli. Irrompe in un rancido appartamento, dove una famiglia della NEP festeggia nell'ubriachezza il Natale, e chiama invano a soccorso i convitati, mostruosi come gli ospiti che affluiscono in casa di Tat'jana nel Quinto capitolo dell'*Onegin*.

L'« uomo di sette anni prima » continuerà a torturarsi da solo per tutti coloro, la cui passione è avvilita dalle fisime dei filistei. Nel delirio l'eroe si ritrova sul campanile « Ivàn Velikij » (e qui s'avverte l'influsso dei films d'avventure), mentre dal basso lo incalza una turba di borghesucci duellanti. « Tu sei il nostro nemico secolare. Ce ne è già capitato uno simile, un ussaro » gridano contro di lui, riferendosi a Lérmontov, e gli sparano addosso con pistole, con schioppi, con brownings da cento passi, da dieci, da due, a bruciapelo.

Ma è stato soltanto un orribile sogno. La fosca visione dirada. Il poeta è vivo, e veleggia a bordo dell'Orsa maggiore per gli Ararat dei secoli, urlando poesie all'universo. E infine indirizza un messaggio a un chimico del xxx secolo, chiedendogli di risuscitarlo.

Ci siamo soffermati su *Pro eto*, perché molti dei suoi motivi riaffiorano nelle vicende di *Klop*. La prima parte della commedia infatti si impernia anch'essa sul tema dell'amore umiliato dai piccolo borghesi, che riducono il matrimonio ad un traffico dettato dal tornaconto, a una sorta di scambio merci. Sposando Elzevira, stopposo fantoccio da vetrina, Prisypkin accede alle sospirate raffinatezze della NEP, e i Renaissance a

loro volta acquistano un genero che potrà coprirli con la sua origine proletaria e la sua tessera sindacale.

Il motivo della risurrezione è comune al poema e alla seconda parte di *Klop*, e non importa se in *Pro eto* il poeta anela la propria risurrezione, mentre nella commedia descrive quella del buffo Prisypkin. Il Laboratorio delle risurrezioni umane, di cui egli discorre in *Pro eto*, in *Klop* si trasforma nell'Istituto delle risurrezioni umane. Ed è strano che nel finale del poema Majakovskij supplichi i posteri di assumerlo come custode di qualche serraglio, se ancora ve ne saranno, e sogni di girellare nel xxx secolo con l'amata, anch'ella risorta, per i viottoli d'un giardino zoologico.

Inoltre i primi episodi di *Klop* traspongono in forma drammatica quel brano del poema, in cui l'orso-eroe si introduce nella famiglia borghese di Fëkla Davidovna, brano che inquadra con tocchi mordaci i penetrali muffiti dei filistei:

Dai materassi,
innalzando gli stracci dei letti,
le cimici salutano levando le zampine.
Sfolgora il samovar tutto avvolto di raggi,
pronto ad avviticchiarti coi suoi manichi.
Con puntini di mosche,
le ghirlande
dai parati
vengono a incoronarti loro stesse.
Suonano la fanfara gli angeli-trombettieri,
rosei per il bagliore dell'icona.
Gesú,
togliendosi
la corona di spine,
si sprofonda in cortesi riverenze.
Marx,
aggiogato a una cornice rossa,
tira l'alzana del filisteismo.
Gorgheggiano gli uccelli sulle stecche,
i gerani strisciano sin dentro le narici.

(vv. 904-23).

In questo interno oleografico e stantío, che fa pensare agli ambienti disegnati nei loro romanzi da Il'f e Petròv, è come il preannunzio del mondo dolciastro dei Renaissance.

5.

I temi, i trucchi, le situazioni e molti dei personaggi di *Klop* provengono dal cinescenario *Pozabud' pro kamin* [Scòrdati del camino], che Majakovskij aveva scritto sullo scorcio del 1927 [1]. Nella commedia il poeta tralasciò alcuni episodi (le sequenze della fonderia in cui lavorano l'Operaio e la Komsomolka che lo ama, i brani di propaganda per il piano quinquennale, ecc.), ma in cambio immise diversi elementi che non erano nella stesura cinematografica, come il dormitorio dei giovani, le sfilate dei rivenduglioli e dei pompieri, il tentato suicidio di Zoja, la smancerosa figura di Bajan. Non piú venticinque anni, come nel cinescenario, ma cinquanta dividono in *Klop* l'avvenire dal presente.

In *Pozabud' pro kamin* la satira dei filistei non è meno aspra che nella commedia. Già il titolo arieggia ironicamente una nota romanza che nel 1917 forní argomento a P. Čardynin per un film sdilinquito: *U kamina* [Accanto al camino], cui presero parte i massimi divi del cinema russo d'allora, Vera Cholòdnaja, V. Pòlonskij, V. Maksimov. Questo film ebbe tale successo da indurre il regista a girarne piú tardi la continuazione col titolo *Pozabud' pro kamin — v nëm pogasli ogni* [Scòrdati del camino: il fuoco vi si è spento] [2].

1 Fu questo l'ultimo scenario cinematografico condotto a termine da Majakovskij. Dovevano realizzarlo nel 1928 a Leningrado i registi del FEKS Kòzincov e Trauberg.

2 Cfr. VEN. VIŠNEVSKIJ, *Chudožestvennye fil'my dorevoljucionnoj Rossii*, Mosca 1945, p. 140 (n. 1699), e LEBEDEV, *op. cit.*, pp. 45-46. Il legame del cinescenario di Majakovskij con la pellicola di Čardynin risulta chiaro da alcuni particolari: il protagonista all'inizio esce da un cinema dove si proietta il film *Kamin potúch* [Il camino si è spento]; la figlia del parrucchiere suona al pianoforte il valzer *L'amor di Makarov per Vera Cholòdnaja*, il cui titolo, oltre a ricordare l'interprete femminile del film di Čardynin, riecheggia in senso burlesco le romanze sentimentali che i registi del muto portavano sullo schermo.

La conoscenza del cinescenario è utile per integrare le immagini della commedia. L'Operaio (primo abbozzo di Prisypkin), « bel giovanotto d'aspetto campestre, alla Esènin », legge un romanzo piccante di vita monastica, *Mošči* [Reliquie] di Iosif Kalinnikov, che appassionava i filistei di quegli anni. Alla cassiera belloccia e riccioluta sussurra: « Lasciate che io stringa al mio rosso cuore la vostra bianca manina ». E nel giardino zoologico vien registrato come « Nepmanus naturalis ».

La bottega del parrucchiere, in una sordida casa di travi, sfoggia un'insegna su cui è scritto « La brillantina rossa ». Canarini e gerani occhieggiano dalle finestre; nelle vetrine s'affollano manichini capelluti. Parodiando i salotti delle vecchie pellicole, adorni di mobilia sfarzosa e di fiori esotici, Majakovskij ingombra di cianfrusaglie le stanze del parrucchiere e colloca tra il pianoforte e il camino la corpulenta padrona di casa, occupatissima a toglier « la muffa dai cetrioli salati ». Come le eroine del muto, la cassiera, tutta orecchini e fermagli, esegue romanze al pianoforte, « premendo furiosamente i pedali e calando le mani sui tasti sin da sotto il soffitto ». E che dire della volgarità del parrucchiere, che affila il rasoio sul proprio stivale e spruzza con la bocca la lozione sulla testa del cliente?

Degli stessi argomenti del cinescenario e di *Klop* toccava una conferenza che dall'ottobre 1927 Majakovskij tenne in diverse città dell'Unione col titolo *Daëš' izjaščnuju žizn'!* [Dacci una vita raffinata!] I temi bislacchi di questa conferenza si leggono in un manifesto conservato alla Biblioteca-Museo Majakovskij: « Ciliegi selvatici e lune da tutte le parti » [1], « L'ospite forestiero con l'armonica », « Struzzi in gabbia », « La prima sugna », « L'epoca del frac », « Le brache a piffero », « L'abolizione dei bottoni », ecc. Se ne trova un riassunto in un giornale di Tbilisi [2], dove Majakovskij parlò l'11 dicembre:

1 Allusione ai racconti *Bez čerëmuchi* [Senza ciliegi selvatici, 1926] di Pantelejmon Romanov e *Lunà s pravoj storony, ili Neobyknovennaja ljubov'* [La luna dalla parte destra, ovvero Uno straordinario amore, 1927] di Sergéj Malaškin, che adombravano la sfrenatezza sessuale della gioventú sovietica.

2 « Zarja Vostoka », n. 1650 del 13 dicembre 1927. Cfr. A. Fevral'skij, Commento a: Majakovskij, *Teatr i kino*, II, Mosca 1954, pp. 483-84.

L'oratore ha citato esempi che qualificano la nuova borghesia. Una ragazza che lavorava in fabbrica si avvelenò per aver perduta l'unica gonnella di seta, senza la quale non concepiva la propria esistenza. L'operaio Borja legge libri francesi e, scontento del suo nome, si fa chiamare Bob. Il poeta Molčanov in un'epistola in versi annunzia all'amata di volerla sostituire con un'altra che ha « il petto sodo e una bella giacchetta ». La Casa editrice di musica divulga romanze come *Ma il cuore agogna al partito*. Simili esempi testimoniano che il filisteismo si va infiltrando nell'ambiente letterario e in quello operaio.

Una poesia dello stesso anno, intitolata anch'essa *Daëš' izjaščnuju žizn'!*, raffigura uno di quei giovinastri che « con passo di gamberi tornano indietro alla vita dei frac », un bellimbusto dal crisantemo all'occhiello e dal petto inamidato. Questo ganimede triviale porta il fazzoletto per apparenza, ma si soffia il naso con le dita; bisbiglia a destra e a manca « pardon » e « merci »; s'infervora a leggere il romanzo pornografico di Kalinnikov ed atteggia la bocca a un leggiadro sorriso, perché si vedano meglio le corone d'oro dei denti.

Tali motivi non sono inventati a capriccio. Majakovskij li trasse, uno per uno, dalla stampa dell'epoca, soprattutto dai numeri della « Komsomol'skaja Pravda », alla quale collaborava dal maggio 1926. Questo giornale irrideva nei suoi stelloncini i giovani che ricalcavano il costume borghese, specchiandosi sui simulacri del cinema occidentale. Majakovskij trovò in quei trafiletti, già pronte, le fattezze dei suoi personaggi E, come a porre in rilievo il nesso tra le proprie figure e la realtà di quegli anni, nel cinescenario riportò addirittura, come didascalie, alcuni brani della « Komsomol'skaja Pravda ».

La storia di Bob, ad esempio: « La sera dopo il lavoro costui non è piú vostro compagno. Non chiamatelo Borja, ma Bob con pronunzia nasale francese. Egli evita di definirsi operaio, giudicando piú ragguardevoli i titoli di elettricista o di elettrotecnico... » [1]. Questo predecessore di Prisypkin compare altresí nella lirica *Marusja otravilas'* [Marusja s'è avve-

1 *Elektrotechnik Bob*, « Komsomol'skaja Pravda » del 27 agosto 1927 (n. 194).

lenata, 1927], che deriva anch'essa il suo nome da una pellicola patetica del 1916 [1]:

Costui era
Vanja l'elettricista,
ma...
parigino di spirito,
s'era appropriato
del titolo
« elettrotecnico Jean ».

Fra le altre storie inserite da Majakovskij in *Pozabud' pro ḳamin* la piú divertente riguarda l'operaio Dergalenko:

Avendo alcuni artisti dell'opera paragonato il suo profilo a quello di Harry Piel, l'operaio Dergalenko cominciò a frequentare assiduamente il cinema e si fece crescere grandi basette. Esse gli impedivano di lavarsi il volto, ma lui, smanioso di essere pari al beau monde, preferí non lavarsi per tutto un mese [2].

Sempre nel cinescenario, descrivendo la cameretta dell'Operaio, Majakovskij specifica: « alla parete sono attaccate le cartoline di Esènin e di Harry Piel, di dietro alle quali vien fuori una cimice ». E nel finale il « Nepmanus » si porta anche in gabbia l'effigie di Piel. Similmente, nel secondo quadro della commedia, il Giovane scalzo delinea Prisypkin con queste parole: « Quanto a muso, ha ormai superato anche Puškin: le basette gli pendono come la coda d'un cane, non le lava per paura di scompigliarle ». E la Ragazza soggiunge: « Anche Harry Piel s'è lasciato crescere una simile cultura sulle guance ». Ma già in *Marusja otravilas'*, moraleggiando sull'influsso pernicioso del cinema borghese, Majakovskij aveva affermato:

1 Cfr. Višnevskij, *op. cit.*, p. 103 (n. 1227). La poesia reca due epigrafi: una racconta l'episodio di Bob e l'altra dice: « A Leningrado una ragazza operaia s'è avvelenata, perché non aveva le scarpe lucide come la sua amica Tanja... »

2 *Garri Pil' - poḳoritel' serdée* [Harry Piel, rubacuori], « Komsomol'skaja Pravda » del 5 agosto 1927 (n. 176).

Sulle strade,
seguendo
gli Harry Piel,
ha steso
le sue reti
il Sovkinò,
dall'odierna
difficile
realtà
vuol trasportarci
verso un'altra vita.

Harry Piel, che gli storici del cinema chiamano il Douglas Fairbanks tedesco, fu per lunghi anni uno dei piú noti interpreti di pellicole avventurose. Acrobata spericolato e gentiluomo impeccabile, egli impersonava, secondo il Kracauer, il tipo del « cavaliere temerario specializzato nello sgominare subdoli criminali e nel salvare innocenti fanciulle ». « Il suo fascino fanciullesco era dolciastro come i bastoncini di zucchero colorato, gioia dei bimbi e degli esteti blasés nelle fiere europee »[1]. In Russia Piel godette grande popolarità, specialmente tra i giovani. Il secondo atto della commedia *Výstrel* [Lo sparo] di Bezymenskij, rappresentata nel 1929 al teatro di Mejerchol'd, s'apre con la battuta « Oggi spettacolo di Harry Piel ».

Dopo quel che s'è detto sulle fonti di *Klop*, non parrà esagerata l'affermazione di Majakovskij: « Non vi sono nella mia commedia situazioni che non si fondino su decine di casi autentici » [2]. Se ne può argomentare che il lavoro alla « Komsomol'skaja Pravda » influí sulla stesura

1 Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler* (versione italiana: *Cinema tedesco*, Milano 1954, pp. 35-36). Cfr. anche René Jeanne-Charles Ford, *Histoire encyclopédique du Cinéma*, II, Parigi 1952, pp. 238-39; Heinrich Fraenkel, *Unsterblicher Film*, Monaco 1956, pp. 143-44; Friedrich v. Zglinicki, *Der Weg des Films*, Berlino 1956, pp. 384-86. Il Kracauer accenna al film *Unter heisser Sonne*, nel quale Harry Piel « costringeva numerosi leoni (del Giardino zoologico Hagenbeck di Amburgo) a piegarsi al suo potere » (*op. cit.*, p. 35). Ci si domanda se Majakovskij, segregando Prisypkin in uno zoo, non si sia ricordato di questo film.

2 In « Rabis » del 29 gennaio 1929, n. 5, ora in *Polnoe sobranie sočinenij*, XII, Mosca 1937, p. 254.

di *Klop*, come quello alla ROSTA sulla seconda variante di *Misterija-buff*.

È chiaro che, nel dipingere le figure della commedia, Majakovskij ebbe in mente certe vedette del cinema muto, come Vera Cholòdnaja, languida bambola invischiata in tortuose passioni, o V. Maksimov, prototipo di aristocratici amanti in marsina. E forse appunto per questo Prisypkin, Bajan, Elzevira sembrano usciti dalle pagine di Severjànin. I loro discorsi infarciti di parolette straniere, la loro smania di scimmieggiare le mode e le danze europee ci riconducono al mondo lezioso dell'egofuturismo. Parlando di Severjànin, Vladimir Pozner ha scritto: « Ses rêves sont ceux d'un ancien garçon coiffeur » [1]. Non a caso dai filistei di *Klop* emana un odore smaccato di shampooing e di brillantina.

6.

Aggregandosi al branco dei « nepmany », Prisypkin non pensa di rinnegare la propria classe. Al contrario: convinto che le sue aspirazioni siano legittime, ritiene addirittura d'aver compiuto un rivolgimento culturale. Di qui l'albagía, la pretensiosa sicurezza con cui s'impanca a campione del ceto operaio. Non ha forse lottato per un'esistenza migliore? La guerra civile è finita da tempo. Cercherà dunque nelle blandizie della NEP quella felicità che la classe lavoratrice non gli ha dato.

Sposando la figlia d'un parrucchiere, egli s'investe di un'alta missione, come se il suo matrimonio dovesse servire a innalzare tutto il proletariato. Il socialismo per lui s'immedesima con l'angusto eldorado dei Renaissance.

Banditore di delizie spicciole, battello d'acque stagnanti, Prisypkin s'accosta alle raffinatezze dei « nepmany » con la piena coscienza dei

[1] V. Pozner, *Littérature russe*, Parigi 1929, p. 267.

propri meriti, del proprio diritto, con assoluta « dignità » di classe. Quando la suocera Rosalia Pavlovna, prima del matrimonio, lo chiama « compagno Prisypkin », egli risponde: « Non chiamatemi compagno, cittadina, non vi siete ancora imparentata col proletariato! » Però dispregia quei giovani del dormitorio che non hanno comprensione per le sue idee. Del resto non tutti ne riprovano la condotta: il Giovane scalzo che sogna un appartamento e la Ragazza che sospira per i divi del cinema sono in fondo suoi simili.

Le pellicole e le apparenze borghesi abbagliano come specchietti la fantasia provinciale di Prisypkin. Ed egli si mette a studiare con zelo il foxtrot, saltellando come un orso artritico, e fantastica di battezzare Dorothy e Lilian le future figliuole.

Il comico di questa figura scaturisce dal continuo contrasto fra le aspirazioni fumose e la volgarità degli atteggiamenti. Da un lato egli avverte Bajan: « Io sono contrario al costume filisteo, ai canarini e via dicendo. Sono un uomo di grandi esigenze... Mi interesso di armadi a specchio... » Dall'altro nasconde i buchi delle calze, passando sulla carne la matita copiativa, e Bajan è costretto a ricordargli: « Non mettete due cravatte insieme, specie se di colore diverso, e ficcatevi bene in mente: la camicia inamidata non si può portare sopra ai calzoni ».

La dozzinale grettezza del mondo cui agogna Prisypkin vien fuori già sul principio dalle strofette incalzanti dei rivenduglioli. L'eroe si reca con Bajan e la suocera a fare gli acquisti per le prossime nozze e càpita in mezzo a una selva di oggetti, che si accalcano come in un campionario della trivialità filistea. Dinanzi alla porta girevole e alle vetrine dell'Univermàg schiere esultanti di rivenduglioli gli offrono a gara, in una losca parata, le cose piú strane: dai bottoni olandesi alle bambole, dalle mele alle pietre per affilare, dai paralumi « azzurri per l'intimità, rossi per i piaceri » ai palloni-salamini, dalle aringhe ai « reggiseni foderati » (che Prisypkin scambia per « cuffiette aristocratiche »), dalla colla Excelsior che attacca « sia una Venere che un orinale » ai profumi Coty.

Al confuso gridío dei venditori ambulanti Majakovskij aveva accennato già nella poesia *Nerazberícha* [Guazzabuglio] del 1921:

Piazza Lubjanskaja.
Su quella piazza,
come cammelli peccaminosi alla fine del mondo,
gridano i venditori di sigarette:
« Vieni qui, prendi queste!
Mursal sciolte!
Le Ira a pacchetti! »

Nella prima parte di *Klop* si riaffacciano dunque le ciarpe ribelli di *Vladímir Majakovskij*. Non piú saltellanti e sfrenate come nella tragedia, ma con un ghigno di vecchie grinzose. Sono scomparsi gli enfatici attrezzi-operai, che accoglievano i proletari nella Terra Promessa. Emblemi d'un mondo muffito, gli oggetti dei « nepmany » hanno un lugubre aspetto di animali catturati. Somigliano a quelle civette e a quei gufi dallo sguardo maligno che, nei mercati degli uccelli, stanno su lunghe pertiche, come sulle aste di insegne barbariche.

Nell'episodio delle compere ha grande risalto la suocera furba e insolente. Rannuvolandosi per il prezzo eccessivo delle aringhe d'un venditore privato, Rosalia Pavlovna esclama: « Due e sessanta per simili stecche marinate? Avete udito, compagno Skripkin? Avevate dunque ragione a uccidere lo zar e a scacciare il signor Rjabušinskij! [1]. Questi banditi! Ritroverò i miei diritti civili e le mie aringhe nella cooperativa statale sovietica! » Ma poi s'accorge che l'aringa del venditore privato era piú grande di quella acquistata alla cooperativa: « Piú grande d'una coda! Ma allora perché s'è combattuto, cittadino Skripkin? Perché abbiamo ucciso l'imperatore e scacciato il signor Rjabušinskij, eh? Alla tomba mi porterà il vostro potere sovietico ».

Dèmone e genio di questa società chitarresca, di questa architettura di cimici e di ragnateli, è il poetastro azzimato Oleg Bajan, quintessenza dei piccolo borghesi, armeggione senza scrupoli. Smascherato per i suoi plagi letterari, s'è messo a fare il sensale e il maestro di danze moderne. E ora insegna a Prisypkin, come ad una bertuccia, le maniere mondane,

1 Pavel Rjabušinskij, banchiere e industriale emigrato dopo la rivoluzione a Parigi.

le squisitezze, il foxtrot, spingendo alle estreme conseguenze la sua brama di vita elegante.

Non importa se Prisypkin gli parla altezzosamente, ammantandosi di prosopopea proletaria. La verità è che Bajan specula sulla sua grullería, accalappiandolo con frasi ricciute e ampollose, con vocaboli forestieri usati a vanvera, con lustratine e lusinghe. Egli atteggia e rigira Prisypkin come farebbe un fotografo di campagna. Certe sue locuzioni narcotiche come « Panteon », « Imeneo », « Moulin Rouge » reggono il confronto coi barbarismi profusi da Severjànin nelle proprie raccolte, e tutto il suo linguaggio, tramato di spropositi e di paroline da romanzetto d'appendice, ricorda l'ambigua parlantina di un altro tipico alfiere della NEP, Semën Rak, il protagonista della commedia *Vozdušnyj pirog* [La torta rigonfia, 1925] di Boris Romašov.

Bajan corrisponde a una figura reale. Majakovskij ne modellò il personaggio su un accolito di Severjànin, il poetucolo Vadim Bajan, che nel dicembre 1913 aveva partecipato col suo maestro ad alcune serate della tournée intrapresa dai futuristi nella Russia meridionale. Di Bajan era apparso nel 1927 una sorta di ricettario poetico dal titolo *Kumačëvye guljanki* [Festini in tela rossa], in cui egli, laccando di false tinte sovietiche gli schemi del folclore, forniva alla gioventú dei villaggi consigli e strofette per festicciole, bisbocce e cortei nuziali. Qualche mese dopo la rappresentazione di *Klop*, Vadim Bajan inviò alla « Literaturnaja gazeta » (22 luglio 1929) una lettera di protesta, alla quale Majakovskij rispose con una nota sferzante, invitandolo a mutar nome [1].

La commedia ha il suo culmine nell'episodio del « matrimonio rosso », le cui situazioni esilaranti e frenetiche ci riconducono al clima e ai congegni del vaudeville ottocentesco. Il rosso, che in *Misterija-buff* significava l'irruenza e l'ardore della rivoluzione, è qui diventato il colore arrogante dei « nepmany ». Le figure e le cose si sono verniciate di rosso, ma d'un rosso sguaiato, come pagliacci. Persino la tavola è imbandita di « prosciutto rosso e di bottiglie dai tappi rossi ». In questo trionfo

1 *Otvet V. Bajanu*, in *Polnoe sobranie sočinenij*, XII, Mosca 1937, pp. 261-63.

del mimetismo filisteo anche gli specchi e gli enormi fiori di carta che addobbano la bottega dei Renaissance, dove si svolge la festa nuziale, sembrano spruzzati di tinta paonazza.

Untuoso cerimoniere, Bajan scioglie il sacco alle chiacchiere, pronunziando un discorso sconclusionato, gonfio di pseudomarxismo. Gli invitati si scagliano in una ridda scomposta sui bicchieri e sul pianoforte. Una ridda da ricordare la *Danse du Pan Pan* di Severini. E in questa girandola di gorilla barcollanti non sai chi sia il piú ridicolo: Bajan coi suoi sproloqui, Elzevira tutta languore, Prisypkin impettito nella corazza del sussiego proletario, il testimonio ubriaco che in ogni parola sospetta una bestemmia, il parrucchiere che arriccia con una forchetta arroventata i capelli della comare, il compare-contabile che volge la manovella della cassa come un organino e poi immerge un'aringa nel seno di Elzevira.

L'episodio del matrimonio, uno dei piú brillanti nella drammaturgia di Majakovskij, si giova delle esperienze di Mejerchol'd, il quale dava rilievo nei suoi spettacoli alle feste chiassose e alle cerimonie grottesche. Nella commedia *Mandàt* [Il mandato] di Nikolàj Erdman, rappresentata nel 1925 dal teatro di Mejerchol'd, era appunto una simile scena, un ballo nuziale, che il regista aveva reso con toni esasperati, nello spirito del *Gadibúk* di Vachtangov [1].

Sul più bello spirali di fuoco avviluppano la casa in cui ferve il volgare convito. Le corolle di carta, i gingilli, le ragnatele di questo mondo posticcio si disfanno nel crepitío delle fiamme. Gli invitati turgidi di alcool divampano come sinistri fantocci di carnevale, come sacchi di trucioli. L'incendio diviene una purificazione simbolica dell'universo dalla gromma dei piccolo borghesi.

[1] Cfr. P. Markov, *Tretij front (Posle « Mandata »)*, in « Pečat' i Revoljucija », 1925, 5-6, e Alpers, *op. cit.*, pp. 64-65.

7.

Nella seconda parte la tensione s'allenta. Prisypkin ritorna alla luce come un oggetto da museo, come un fossile. Divelto dal proprio cantuccio, egli s'aggira smarrito fra quella gente glaciale che abòmina il fumo e la vodka. Gli uomini dell'avvenire lo scrutano con lo stesso stupore con cui i lillipuziani guardavano Gulliver.

A questo punto Prisypkin ci fa ricordare d'un buffo personaggio dello scrittore ottocentesco boemo Svatopluk Čech, il borghesuccio sbornione Matěj Brouček. Partendo imbottito di birra dalla taverna praghese che è il suo rifugio, Brouček compie due viaggi, uno sulla luna, tra larve che si nutrono solo di aromi e rugiada, e un altro nel xv secolo, tra gli ussiti, alla vigilia della battaglia di Vítkov.

Le avventure di questo ometto panciuto, che ispirarono un'opera di Leoš Janáček [1], hanno curiose analogie con quelle del nostro eroe. Come in *Klop* gli abitanti del futuro inorridiscono alla vista di Prisypkin, cosí gli specchiati praghesi del xv secolo cascano dalle nuvole scorgendo la figuretta balorda, gli strani panni di Brouček. La serva Kedruta si spaventa del suo sigaro, e l'orologio, i fiammiferi, il temperino, che egli cava di tasca nel travestirsi con goffi abiti medievali, fanno trasecolare il suo ospite. D'altronde Brouček, abituato al calduccio e al tanfo delle bettole, si trova a disagio in una società cosí austera, ingolfata in controversie teologiche. E quando lo spingono sul campo, per combattere contro l'esercito di Sigismondo che assedia Praga, se la svigna tremando.

Similmente Prisypkin, da buon filisteo, entra nel futuro senza recedere dalle proprie abitudini, come se nulla si fosse cambiato in quei cinquant'anni. Aggrappato alla chitarra, come al frantume d'una felicità perduta, continua a circondarsi di bottiglie, di cicche, di cartoline illustrate. Ancora abbagliato dalle aspirazioni d'una volta, rimane fedele ai precetti inculcatigli da Oleg Bajan e, mutandosi senza volerlo in apo-

[1] Cfr. Jaroslav Vogel, *Leoš Janáček dramatik*, Praga 1948, pp. 62-69.

stolo del filisteismo, finisce col contagiare i propri germi agli insipidi manichini del futuro.

Benché possa ubriacarsi, poltrire, intonare romanze, Prisypkin è scontento di vivere tra ottusi modelli di perfezione che lo rifuggono come un essere disumano. Su quello sfondo ascetico i suoi vizi appaiono mostruosamente ingranditi, come nel cartellone d'una rigida Lega della Temperanza. Ed egli si sfoga esclamando: « Al diavolo voi e la vostra società! Non sono stato io a chiedervi di risuscitarmi. Ricongelatemi! »

I giganti di Brobdignag esponevano Gulliver nelle fiere come una bestiolina parlante, un nanerottolo capace di eseguire piacevoli giuochi. I contegnosi moralisti dell'avvenire rinchiudono Prisypkin nel giardino zoologico (che è poi forse il luogo piú allegro di quella comunità risecchita).

E ora, a scorgerlo in gabbia accanto alla cimice, come un guitto che diverta la folla con le sue smorfie, Prisypkin suscita d'improvviso un senso di simpatia e di compassione. Si ha pietà della sua solitudine. Dinanzi alla rigidezza impassibile della gente del futuro si ripensa quasi con malinconia al decrepito mondo chitarresco dei primi quadri. E, confrontando, si scopre che l'eroe di *Klop*, nella sua ingenuità, è ben diverso da quei lestofanti della NEP che ci vengono incontro dalle commedie di altri autori. Non ha nulla in comune col briccone Pavluša Guljačkin, che imperversa in *Mandat* di Erdman, e nemmeno col ciurmatore Semën Rak, raffigurato da Romašòv in *Vozdušnyj piròg*.

Di sotto la maschera del buffone filisteo prorompe un gemito di sofferenza, di lacerante disperazione. Ogni volta che rileggiamo il finale di *Klop*, ci sembra che all'immagine di Prisypkin si sovrapponga quella del Poeta di *Vladímir Majakovskij*.

Con la sua ambiguità la commedia ci lascia nel dubbio: è vero che la grettezza filistea ha annebbiato gli ideali della rivoluzione, ma il futuro del comunismo non è piú consolante del presente. Chi saprebbe resistere in un consorzio cosí puritano e tedioso?

8.

Il panorama degli anni venturi nei quadri di *Klop* collima con la Terra Promessa di *Misterija-buff* solo in un'ingenua didascalia, la seguente:

> In mezzo alla scena il triangolo d'un giardinetto. Nel giardinetto tre alberi artificiali. Sulle verdi foglie quadrate del primo albero enormi piatti ricolmi di mandarini. Sui piatti di carta del secondo albero mucchietti di mele. Dal terzo albero verde pendono, in forma di pigne, boccette aperte di profumi.

Ma, esclusa questa veduta da paese di bengodi, lo scenario dell'avvenire, che in *Misterija-buff* era gaio di colori come una sfolgorante luminaria, in *Klop* si profila glabro, schematico, nudo. Se il futuro di *Misterija-buff* rispecchiava la pittura suprematistica, quello di *Klop*, nella sua distillata secchezza, concorda coi modi del costruttivismo. Le « pareti lisce, opaline, semidiafane », l'equilibrio di vetro e metallo, gli schermi, gli altoparlanti, i manometri dànno all'ambiente in cui si svolge la seconda parte della commedia un tipico aspetto costruttivistico.

Si pensa ai progetti di Rodčenko e di Lavinskij, ai « planity » di Malevič, ma anche agli alveari di vetro, ai « tumuli trasparenti » presagiti da Chlébnikov nelle sue liriche. Chlébnikov rappresenta la città di domani come « vela abitabile di vetro, avvolta dall'edera delle strade », « valle e scogliera di vetro cui s'attorciglia il luppolo delle vie », « filato di vitree dimore », e paragona le lamine, i fogli di cristallo delle case alle pagine aperte d'un libro.

Già Černyševskij del resto aveva vagheggiato un uguale paesaggio nel romanzo *Čto delat'?* [Che fare?, 1863], che Majakovskij teneva in gran conto[1]. La protagonista di quel romanzo, Vera Pàvlovna, sogna la Russia del futuro come una dolce distesa di orti e frutteti, tra i quali s'innalzano edifici d'alluminio e di vetro, simili a « innumerevoli scacchi giganteschi su un'immensa scacchiera » (IV, 16).

[1] Cfr. Percov, *op. cit.*, II, pp. 274-75.

Nel tracciato costruttivistico di *Klop* si muove però un'umanità senza lampi di fantasia, una squallida congrega di automi. Sono di certo piú vivaci e piú gradevoli i cittadini del Tremila descritti da Majakovskij nel poema *Letajuščij proletarij* [Il proletario volante, 1925]. Si recano al lavoro in dirigibile, pranzano nelle aeromense, giuocano all'avioball, guizzando coi loro apparecchi a mo' di delfini, spaziano con l'amata per la Via Lattea, e la sera rientrano dalla finestra, piegando il velivolo come un ombrello.

Le creature del 1979, ritratte in *Klop*, rammentano invece quegli uomini-numeri dalle uniformi azzurrognole con placche d'oro sul petto, che marciano insieme, ingranaggi d'un meccanismo collettivo, nel romanzo utopistico *My* [Noi] di Zamjàtin.

Prodotti d'una società inflessibile e geometrica, che non conosce né il fumo né il bere e nemmeno l'invidia o la gelosia, i personaggi di Zamjàtin dimorano nelle cellule di enormi parallelepipedi trasparenti, fra luminosi diaframmi di vetro, che sembrano intessuti di aria scintillante. Ma anche lí alla limpida leggerezza delle strutture architettoniche fa riscontro il grigiore d'una vita inerte, spoglia di impulsi e di sentimenti, rattrappita dal gelo della perfezione. Non a caso Chlébnikov aveva definito le città dell'avvenire « ferri da stiro dell'ordine per le grinze delle moltitudini ».

Ad accrescere il rigorismo dell'ambiente, Majakovskij ne immerge i tersi pannelli e le figure pedanti in un'atmosfera sterilizzata. In *Klop* il futuro odora di fenolo. Con tutti quei medici in camice, quegli attrezzi medicali, quelle precauzioni igieniche, gli ultimi quadri si direbbero ricalcati sulle vignette d'un manifesto sanitario. Si esprime in essi la smania di pulizia che ossessionava il poeta. Ci soccorre a questo proposito un'osservazione di Elsa Triolet: « Maïakovski... avait une peur maladive des contagions. Il se lavait les mains un nombre extraordinaire de fois par jour, et quand il n'était pas chez lui il employait un savon qu'il emportait dans sa poche » [1].

[1] Elsa Triolet, *Maïakovski poète russe* cit., p. 126.

Di fronte a una società cosí arcigna, improntata di frigido razionalismo, il mondo sconnesso e variopinto dei borghesucci non può non sembrare, con tutte le sue pecche, un paradiso perduto. E allora, meglio le cimici, le ragnatele, le meschinerie piccolo borghesi che la scarna lindezza e l'arida integrità del futuro? Ci par di sentire da tutte le tane muffite il riso di scherno dei filistei.

9.

Il giardino zoologico ha una sua tradizione nel futurismo russo. Uno dei primi testi di Chlébnikov, la poesia in prosa *Zverinec* [Il serraglio, 1909] descrive con ardite metafore gli animali in gabbia. Vi si legge che gli elefanti si corrugano come le montagne durante un terremoto, che « il petto del falco ricorda le nubi piumose prima della tempesta », che la nera foca salta sulle lunghe zampe remiformi « coi movimenti di un uomo legato in un sacco, simile a un monumento di ghisa che a un tratto si senta preso da accessi di irrefrenabile allegria ». Nel cammello Chlébnikov scorge i legami coi misteri del buddismo e nel volto della tigre un'affinità con le credenze islamiche.

Nell'opera di Majakovskij gli animali ritornano con estrema frequenza. In un ciclo di guazzi e pastelli da lui dipinti nel 1913-14 si trovano schiere di coccodrilli, cammelli (c'è già una cimice del 1913) e innumere giraffe giallastre, chiazzate d'azzurro o di nero, sotto frondosi ripari di palme. Da quel ciclo le giraffe passarono nei versi, per esempio nella lirica *Iz ulicy v ulicu* [Da una strada all'altra, 1913] :

> C'è nel cielo un disegno di giraffa
> pronto a sfioccarsi in ciuffi rugginosi

o in *Tučkiny štučki* [Piccole nuvole, 1917-18], dove il sole è paragonato a una « gialla giraffa ».

La trasformazione di Prisypkin in esemplare da giardino zoologico ci rimanda alle molteplici metamorfosi del poeta. In *Vot tak ja sdelalsja*

sobakoj [E così divenni un cane, 1915] egli si muta in un botolo; in *Rossii* [Alla Russia, 1916] in uno « struzzo oltremarino con piume di strofe, di metri e di ritmi »; in *Pjatyj Internacional* [La Quinta Internazionale, 1922] in un favoloso « uomo palmipede » (« ljudogus' ») e nel poema *Pro eto* [Di questo, 1923], come abbiamo già detto, in un orso [1]. Similmente, nelle lettere a Lilja Brik si firma col nome « Ščen », abbreviazione di « ščenòk » (cucciolo), o con un disegno che lo raffigura in aspetto di cagnolino. In genere la metamorfosi ferina esprime in Majakovskij uno stato di tenerezza o di pungente sconforto, una penosa situazione senza scampo, com'è appunto nel caso di Prisypkin.

D'altra parte il giardino zoologico offre il destro al poeta per una serie di fantasiose trovate. La commedia tutta è tramata di sorprese e di trucchi, di scene d'effetto, che testimoniano della tendenza di Majakovskij a un teatro spettacolare. Indicativa è in questo senso la battuta che il Primo Pompiere pronunzia nel quarto quadro, mentre il fuoco lingueggia nella nerissima notte: « Che illuminazione! Sembra proprio un teatro, solo che tutti i personaggi sono bruciati ».

In molti punti si avverte l'influsso del circo. Il quarto quadro, coi pompieri che incedono per la platea sciorinando sentenze contro gli incendi e gli alcoolici, è una vera « parade-allée ». La caccia alla cimice nel settimo quadro e la scena finale, con la gabbia, i filtri, i ventilatori, la banda, i guardiani, si risolvono anch'esse in numeri da circo.

In tutte quelle sfilate di venditori ambulanti, strilloni, cronisti, custodi del giardino zoologico, vecchietti longevi e bambini trascorre come un ricordo di giuochi infantili. Viene in mente il corteo sostenuto dei cacciatori nella fiaba sinfonica *Petja i volk* [Petja e il lupo] di Sergéj Prokof'ev. E quei pompieri briosi, dagli elmi luccicanti per il riverbero delle fiamme, sembrano balzati dalle vignette d'un libro per ragazzi.

Klop fu per Majakovskij il primo lavoro drammatico in prosa, se si eccettuano i frammenti della *Komedija s ubijstvom*. Le sue battute affi-

[1] Cfr. N. I. Chardžiev, *Zametki o Majakovskom*, in *Novoe o Majakovskom* (*Literaturnoe nasledstvo*, vol. 65), Mosca 1958, pp. 420-21.

La copertina d'un numero della rivista « Nef » (1923).

late e lapidarie, folte di arguzie e bisticci, hanno la stessa densità dei versi [1]. Ma ciò che piú contribuisce ad animarne il tessuto verbale sono le maliziose strofette recitate da rivenduglioli, pompieri, strilloni, bambini e guardiani dello zoo.

Quelle strofette risentono delle rime pubblicitarie che Majakovskij aveva composto tra il 1923 e il 1925 per le ditte sovietiche Mospoligraf, Mossuknò, Rezinotrust, GUM, Mossel'pròm [2]. Con scherzose canzoncine orecchiabili, accompagnate dai fotomontaggi e dai disegni di Rodčenko, Levin, Lavinskij e della Stepanova, il poeta propagava calosce, biscotti, dolciumi, tabacco, balocchi di gomma. I suoi motti spiccavano sui chioschi, nelle vetrine dei negozi, sugli involucri e sulle scatole di caramelle e di sigarette. Lo slogan « Nigdé krome, kak v Mossel'prome » (In nessun luogo fuor che al Mossel'pròm) campeggiò a lungo con enormi lettere azzurre sull'edificio del Mossel'pròm a Mosca.

Benché suscitassero critiche malevole, Majakovskij non giudicava inferiori alla lirica i suoi tentativi di « agitka economica », concepiti nello spirito del costruttivismo. « Nonostante l'urlío derisorio dei poeti, considero " Nigdé krome, kak v Mossel'prome " poesia della piú alta qualità » scrisse nell'autobiografia [3]. E Jurij Tynjànov osservò che i versi di propaganda commerciale hanno nell'opera di Majakovskij un posto analogo a quello che occupano nella creazione di Puškin gli epigrammi e i madrigali da album [4]. A guardar bene, nelle ariette di *Klop* il poeta, non solo riproduce le intonazioni dei propri testi pubblicitari, ma a tratti ne fa addirittura la parodia.

1 Cfr. N. Kalitin, *Razjaščee slovo (Zametki o jazyke « Bani » i « Klopa »)*, in « Teatr », 1955, 4.
2 Cfr. Katanjan, *op. cit.*, pp. 193-94, e Percov, *op. cit.*, II, pp. 281-85.
3 *Ja sam* cit., p. 27.
4 Ju. Tynjànov, *Promežutok*, in *Archaisty i novatory*, Leningrado 1929, p. 556.

10.

Majakovskij lesse la commedia agli attori di Mejerchol'd il 28 dicembre 1928 [1]. Pochi giorni dopo ebbero inizio le prove, con l'attiva partecipazione del poeta. È interessante a questo proposito una testimonianza di Mejerchol'd:

> Mi sono sempre sforzato di tener lontano dal teatro l'autore di cui sto mettendo in scena un lavoro... Con Majakovskij però era diverso: non solo gli consentivo di assistere alle prove, ma senza di lui non potevo nemmeno impostare le sue commedie. Fu sempre cosí: con *Misterija-buff*, con *Klop*, con *Banja*. Non potevo intraprenderne la regia, se non l'avesse avviata lo stesso poeta... Majakovskij era esperto di quelle sottili risorse tecniche del teatro che sono familiari a noi registi e che si apprendono di solito assai lentamente nelle diverse scuole e nella pratica. Intuiva le soluzioni appropriate col fiuto d'un vero regista. Era brillante nel coordinare gli elementi dello spettacolo... e rilevava sempre con esattezza ogni mio errore [2].

Klop fu rappresentata il 13 febbraio 1929 [3]. Mejerchol'd aveva commesso le scene e i costumi della prima parte ai tre arguti caricaturisti che già allora firmavano con la sigla comune Kukryniksy. Il costruttivista Rodčenko disegnò invece i costumi e le scene degli ultimi quadri [4].

I Kukryniksy resero l'ambiente floreale dei filistei con un sapido naturalismo da vaudeville ottocentesco. Del loro lavoro su *Klop* è rimasta una serie copiosa di schizzi e bozzetti, che esprimono efficacemente il clima e il colore della NEP. C'è una vivida corrispondenza fra la scrittura di Majakovskij e questi abbozzi grotteschi in cui appaiono, in molteplici varianti, le vetrine dell'Univermàg, adorne di manichini e di gabbie d'uccelli, gli stracci dei rivenduglioli, la sdolcinata bottega dei Renaissance, ricolma di bottiglie.

1 Cfr. KATANJAN, *op. cit.*, p. 369.

2 « Sovetskoe iskusstvo » dell'11 aprile 1936, citato in KATANJAN, *op. cit.*, pp. 463-64.

3 Il 25 novembre dello stesso anno la commedia venne recitata a Leningrado, alla Filiale del Bol'šòj dramatičeskij teatr, con regia di V. Ljuce e scene di S. Gušner. Cfr. KATANJAN, *op. cit.*, p. 389.

4 Cfr. A. FEVRAL'SKIJ, *Desjat' let teatra Mejerchol'da*, Mosca 1931, pp. 65-69.

Per il mondo asettico e funzionale dell'avvenire Rodčenko progettò rigorose strutture di vetro, metallo e tela cerata, fragili diaframmi dai toni argentei, che davano del futuro un'immagine in fondo non molto diversa da quella degli scenari cubistici di Marte nella pellicola *Aelita* (1924) di Jakov Protazanov.

Alla musica provvide Šostakovič, dal quale fu scritta quell'anno anche la partitura che accompagnò il film muto *Novyj Vavilòn* [La nuova Babilonia] di Kòzincov e Trauberg. Nelle sue memorie inedite (1940) Šostakovič racconta: « Prima che io mi mettessi al lavoro, Majakovskij mi chiese: "Vi piacciono le bande dei pompieri?" "Non sempre" risposi. Ma lui disse che amava soprattutto codeste fanfare e che bisognava comporre per *Klop* una musica semplice come quella che suonano le bande dei pompieri » [1].

Se Blok trasfuse nei propri versi le disperate melodie delle romanze zigane, Majakovskij si appassionò dei ritmi di marcia, delle musichette irruenti [2]. Numerosissime marce s'incontrano nella sua opera dopo la rivoluzione, a cominciare dalle quartine spavalde di *Naš marš* [La nostra marcia, 1917]:

> Il toro dei giorni è pezzato.
> Il carro degli anni è lento.
> Il nostro dio è la corsa.
> Il cuore è il nostro tamburo.

Nei *Parižskie očerki* [Schizzi parigini] del 1923, parlando d'una visita a Stravinskij, egli afferma di preferire all'autore di *Petruška* il Prokof'ev del periodo precedente al soggiorno negli Stati Uniti e in Europa, « il Prokof'ev delle marce scabre e impetuose » [3]. E la Triolet,

1 Cfr. KATANJAN, *op. cit.*, p. 369.

2 Cfr. N. I. CHARDŽIEV, *Zametki o Majakovskom*, in *Novoe o Majakovskom* cit., pp. 426-29.

3 Nel 1918 Prokof'ev si era esibito come pianista al Caffè dei poeti. Cfr. V. KAMENSKIJ, *Put' entuziasta*, Mosca 1931, pp. 257-58. Nell'autobiografia, rievocando i giorni trascorsi quell'anno a Mosca in attesa di lasciare la Russia, il compositore ricorda: « ... ebbi parecchi incontri interessanti con Majakovskij e la sua compagnia (Burljúk, Vasilij Kaménskij, ecc.). Avevo conosciuto Majakovskij l'anno prima a Pietrogrado, a una sua serata che mi aveva fortemente colpito. La conoscenza si fece ora piú profonda, sonai molto per lui, egli mi lesse i suoi versi, e in segno di addio

nel suo profilo di Majakovskij, rammenta: « ... il était jaloux de certaines chansons, il était jaloux de:

Hard hearted Hannah,
the vamp of Savana...

des chansons au rythme d'alcool et de printemps... » [1].

Igor' Il'inskij incarnò Prisypkin, ricorrendo ancora una volta agli espedienti dei clowns [2]. Con la camicia a fiorami e la cravatta a farfalla, egli diede all'eroe di Majakovskij l'aspetto d'un goffo pagliaccio, intinto di villania e di stralunato sussiego. Un pagliaccio però, la cui pretensione sfumava a tratti in un malinconico smarrimento chapliniano. Questa parte mostrò, ancor meglio di quella di Bruno o di Arkadij Sčastlivcev, che la comicità di Il'inskij discendeva dal circo e dall'operetta, oltre che dalle « miniature » del cabaret « Letučaja Myš' » [Il Pipistrello] di Baliev e dal grottesco allucinante di Michaíl Čechov.

Noi porremmo il Prisypkin di Il'inskij in una galleria ideale delle migliori interpretazioni buffe di quegli anni, affiancandolo al Chlynov di Ivàn Moskvín in *Gorjačee serdce* [Cuor ardente] di Ostrovskij e al Principe K. di Nikolàj Chmelëv in *Djadjuškin son* [Il sogno dello ziuccio] di Dostoevskij. Moskvín (Teatro d'Arte, 28 gennaio 1926) faceva del caparbio mercante Chlynov un barbuto e ubriaco personaggio da baraccone, gonfio di boria nel suo verde gilè carico di medaglie [3], e Chmelëv (Teatro d'Arte, 2 dicembre 1929) presentava il barbogio principe come una mummia incipriata, come un decrepito fantoccio a molla [4].

mi donò il poema *Vojnà i mir* con la dedica " Al presidente del globo terrestre per la sezione musica il presidente del globo terrestre per la sezione poesia... " » (S. S. Prokof'ev, *Materialy, dokumenty, vospominanija*, Mosca 1956, pp. 42-43).

[1] Elsa Triolet, *Maïakovski poète russe* cit., p. 21. Dell'interesse di Majakovskij per le canzoni e i balli del suo tempo testimoniano il riferimento al « maxixe » (« matchiche ») in *Vladímir Majakovskij* e le note d'un tango argentino inserite nel poema *Vojnà i mir* [La guerra e l'universo].

[2] Va notato che Mejerchol'd introdusse nello spettacolo due numeri di circo: uno di acrobati alle parallele e uno di cani ammaestrati.

[3] Cfr. *Očerki istorii russkogo sovetskogo dramatičeskogo teatra*, I, Mosca 1954, pp. 210-14.

[4] Cfr. ivi, pp. 514-17. Si veda anche L. Maljugin, *Chmelëv*, Mosca-Leningrado 1948, pp. 28-31.

II.

Dopo un lungo periodo di oblio, *Klop* fu ripresa nel 1955 al Teatro della Satira a Mosca, a cura di Valentin Pluček e Sergéj Jutkevič. Per la ricchezza di trucchi e d'ingegni (panorama mobile, manichini di cera, cartoni animati, tappeto rotante), la messinscena di Pluček e Jutkevič s'innesta nella tradizione di Mejerchol'd. Ci fermeremo un momento su quelle trovate che gettano nuova luce su alcuni particolari della commedia [1].

Nel primo quadro, in un barlume di crepuscolo, una povera brenna, movendo a malapena le zampe, trascina una carrozza su cui seggono impettiti, tra lo sfarfallío di cristalli di neve, Prisypkin, Bajan, Madame Renaissance. Al suono d'una canzone d'altri tempi un panorama mobile rievoca la vecchia Mosca della NEP. Affiorano dalla caligine le insegne variopinte di botteguccе e birrerie, i lampioni, le catapecchie della Tverskàja. Poi, su un tappeto rotante, si affacciano le figure meschine dei rivenduglioli infreddoliti.

Nello spettacolo di Mejerchol'd i venditori ambulanti irrompevano tutti insieme sul palcoscenico dalla platea, offrendo la loro merce con un arruffato vocío. Qui invece vengono fuori dal buio ad uno ad uno, come statue disseppellite, come livide cere.

Sparuti e deformi, porgono i propri oggetti dozzinali con accento supplichevole. E il testo dei loro ritornelli non si perde in un coro indistinto, ma echeggia scandito e preciso. Alla fine del quadro, quando Zoja Berezkina, respinta da Prisypkin, si allontana sconvolta nel turbinío della neve, i venditori si levano come i fantasmi di un orrido sogno. E le voci d'un tratto diventano roche e sferzanti, assumendo cadenze di malvagia derisione. Come se tutti gli attrezzi e i rottami dell'intimità filistea si mettessero a tripudiare dinanzi a quella creatura smarrita.

[1] Cfr. V. Šitova-Vl. Sappak, *Perečityvaja « Klopa »*, in « Teatr », 1955, 8; N. Kalitin, *Vmeste s Majakovskim*, in *Spektakli etich let (1953-56)*, Mosca 1957, pp. 124-42; K. Martínek, *Divadelní Moskva*, in « Divadlo », (Praga) 1958, 3. Si veda anche Carlo Levi, *Il futuro ha un cuore antico*, Torino 1956, pp. 104-7. Degli interpreti vanno soprattutto ricordati V. Lepkò (Prisypkin) e G. Menglet (Bajan). Le scene sono di S. Jutkevič, N. Kašincev, A. Rajchel', la musica di Ja. Černjavskij.

Ciò che piú colpisce in questo spettacolo è l'episodio grottesco del « matrimonio rosso », orchestrato con una sapienza ed un ritmo da ricordare l'epoca d'oro del teatro sovietico. Le parole del copione servono qui da elementi portanti d'una vistosa architettura mimica. Senza aggiungere al dialogo alcuna battuta, Jutkevič e Pluček hanno dilatato a proporzioni iperboliche gli spunti comici di questa scena, trasformandola in una furiosa gazzarra, in un corrusco baccanale.

Al matrimonio Majakovskij fa assistere un invitato che reca gli auguri di un alto personaggio del partito. I registi hanno messo al suo posto un'intera delegazione di tre loschi individui: uno con la giubba color cachi e la borsa da burocrate, l'altro coi calzoni rossi alla zuava e una benda nera su un occhio, e un terzo vestito di grigio, aggricciato come un topino, conformista untuoso e pusillanime, sempre pronto ad annuire e a batter le mani.

Dietro la tavola imbandita i convitati si allineano maestosi come sarcofaghi. E tra loro Prisypkin si pavoneggia, sfoggiando sull'abito nero i guanti rossi e le calze da cardinale, accanto alla grassa e vogliosa Elzevira, che ha il velo sui boccoli e la veste corta alle ginocchia.

La festa si svolge in una penombra solcata da sprazzi rossastri, che fanno pensare ai bagliori dei paralumi « azzurri per l'intimità, rossi per i piaceri ». Lo strepito delle voci allegre e il tintinnío dei bicchieri si fondono coi fragorosi ballabili di un'orchestrina. In questo fracasso diguazza con aria di trionfo il genio della volgarità soddisfatta, il lezioso Bajan dai capelli rossicci, viscido come un'anguilla.

Una Dama in verde, languida e pruriginosa, svolazza da un abbraccio all'altro. Madame Renaissance, civettuola, gareggia nel foxtrot con l'attempata comare dall'abito roseo. Ad ogni ambigua espressione il testimonio sobbalza e, tentennando come King Kong, punta sull'omuncolo in grigio, che se la svigna carponi sotto il pianoforte. A tratti un ubriaco ruzzola giú dalla tavola con lo schianto d'una grancassa. Il parrucchiere conficca una forchetta nel cucuzzolo della comare, per rivelarle i pregi di una vecchia acconciatura. E Prisypkin con serietà imperturbabile rimbrotta il compare che ha tuffato un'aringa nel seno di Elzevira.

Poi la luce rossastra dissolve in cespugli di fiamme. I fotogrammi d'un cartone animato mostrano il dilagare dell'incendio. Con una gaia musichetta s'avanza dalla platea un drappello di pompieri burloni, simili ai poliziotti, ai « Keystone cops » delle comiche di Mack Sennett. E sullo schermo zampillano, in una sequenza di disegni animati, lunghi getti d'acqua, sparpagliandosi come spirali e girelle d'uno spettacolo pirotecnico.

Le soluzioni della seconda parte ci sembrano meno felici. I registi si sono studiati di dare al futuro utopistico di *Klop* un'apparenza concreta, sostituendo alle leggere strutture immaginate da Majakovskij edifici reali e massicci come la nuova Università di Mosca. In tal modo hanno finito col contrapporre ai fronzoli e alle chincaglie ornamentali dei borghesucci, non l'astrattezza scheletrica e tersa del costruttivismo, ma lo stile pomposo dell'epoca staliniana. E invece l'avvenire descritto nella commedia, anche se porta una data non lontana, è immateriale e illusivo, come quello congetturato da Zamjàtin. Non ci pare opportuno investire di riferimenti realistici la visione d'un mondo fantastico e imponderabile, i cui abitanti non sono che schemi, rigide figurine da Esercito della Salute.

Nell'ultimo quadro è però la stessa ricchezza d'accorgimenti che s'ammira all'inizio. Prisypkin scende in platea, per urlare tra il pubblico la sua angosciosa battuta finale. Poi, rassegnato, ritorna sul palcoscenico. Si spegne la luce e riappaiono, sul tappeto rotante, i personaggi della festa nuziale: Bajan inchinato sulla Dama in verde, i sonatori dell'orchestrina, Elzevira ormai anziana, la comare dall'abito roseo, il topino in giacchetta grigia... Prisypkin s'accoda al corteo, scomparendo nel buio.

Il direttore del giardino zoologico dichiara che i riflettori e il frastuono hanno allucinato l'insetto. Si toglie quindi la parrucca e, uscendo dalla parte, recita i versi del volantino che Majakovskij aveva redatto per lo spettacolo di Mejerchol'd:

> Non t'infuriare dunque, cittadino,
> se l'insetto s'è messo a scherzare:
> ciò non riguarda te, ma il tuo vicino.

VI. I burocrati al bagno

1.

Il 23 settembre 1929 Majakovskij lesse al teatro di Mejerchol'd un nuovo lavoro, *Banja* [Il bagno], dramma in sei atti « con circo e fuochi d'artificio ». Zòščenko ricorda: « Io ero presente. Fu una lettura trionfale. Attori e scrittori si smascellavano dalle risa e applaudivano il poeta. Ogni frase era accolta con entusiasmo. Di rado mi è capitato di assistere a una reazione cosí positiva » [1].

Le scene di questo lavoro, che muove anch'esso da intenti moralistici, mettono a nudo un'altra piaga della vita sovietica, il burocratismo. Majakovskij immerge i burocrati e i loro pavidi zanni nel « bagno » bollente d'una satira spietata, che riprende ancora una volta gli schemi dei cartelloni.

Čudakov ha costruito una macchina capace di comprimere il tempo. Facendo scorrere in un baleno centinaia di anni, i suoi congegni permetteranno agli uomini del presente di attingere il lontano futuro e a quelli dell'avvenire di proiettarsi all'indietro nei nostri giorni. Ma scarseggia il denaro per rifinirla, e i burocrati non si inteneriscono. Čudakov sta per cederne i piani a un ambiguo straniero, Pont Kitsch, presentatosi nel suo laboratorio in compagnia della frivola Mezal'jansova, interprete del VOKS [2], e del funzionario babbeo Ivàn Ivànovič, ma ne è impedito dall'infaticabile Velosipedkin, che si ostina a bussare alle porte di tutti i burocrati, per ottenere l'appoggio necessario.

[1] M. Zòščenko, *Al'manach estrady*, Leningrado 1933, citato in Katanjan, *op. cit.*, p. 383.
[2] Associazione per gli scambi culturali con l'estero.

Al primo esperimento, fra scoppi di bengala, l'inventore riceve dalla voragine del tempo una lettera bruciacchiata, in cui un essere dell'avvenire gli annunzia il suo prossimo arrivo. Lo schianto ha però rivelato che in quella direzione qualcosa ostruisce lo spazio: bisogna spostare senza indugio la macchina, perché la creatura che giungerà dal futuro non si spiaccichi contro l'ostacolo.

In cerca di mezzi Čudakov e Velosipedkin si recano dal burocrate Pobedonosikov, che presiede all'Ufficio coordinamento. Nell'anticamera, dove i postulanti sonnecchiano come una lunga fila di stracci rassegnati, il flemmatico segretario Optimistenko sbarra loro la strada, trincerandosi dietro una siepe di schede e di cartellini. La pratica è stata respinta, e del resto il turgido Pobedonosikov, pesante come un baldacchino, è troppo affaccendato per riceverli. Sta dettando un discorso sconnesso alla dattilografa Underton, ed ha altri pensieri impellenti: posare per l'imbrattatele Bel'vedonskij, scegliere lo stile della mobilia e procurarsi i biglietti per un viaggio sul Caucaso con l'amante, Madame Mezal'jansova.

Non riuscendo a parlargli nel suo inaccessibile tempio, Čudakov e Velosipedkin vanno a trovarlo in teatro, dove egli alterca impermalito col regista che ha osato deriderlo sulla scena. Anche questa volta i loro tentativi non approdano a nulla. E allora, con un gesto di disperazione, decidono di portare la macchina sulle scale dell'edificio in cui abita Pobedonosikov. Il tempo stringe, le lamine si sono arroventate, e l'ordigno aumenta di peso, come se dentro vi maturasse un corpo estraneo. Un'esplosione pirotecnica arresta sulla soglia di casa Pobedonosikov, che si accingeva a svignarsela con la Mezal'jansova.

Dalla macchina spunta con un rotolo luminoso la Donna Fosforescente. Viene per ventiquattr'ore dal 2030 allo scopo di pilotare verso il futuro coloro che lo desiderano alla velocità d'un secondo ogni anno. Pobedonosikov si sforza di volgere a suo vantaggio la situazione e di trasformare l'impresa in un intrigo burocratico. Benché esautorato e costretto persino a far la fila nell'anticamera del proprio ufficio, dove si è insediata la Donna Fosforescente, egli non si dà per vinto ed esige

che gli siano calcolate le indennità di trasferta e le diarie per cento anni. Denigrando gli altri (e fra gli altri la moglie Polja), strombazza dinanzi alla Delegata del 2030 le proprie « virtú » burocratiche nella speranza di non perdere il posto e i privilegi.

Ed ecco, la macchina è pronta. I passeggeri affluiscono con cartelloni, cantando la « Marcia del tempo ». Pobedonosikov porta con sé, su un carrello, cappelliere, borse, fucili da caccia, e una congerie di copie, verbali, protocolli, fascicoli, estratti, per trapiantare il suo ufficio nell'avvenire.

Dopo i discorsi incongruenti di Pobedonosikov e di Optimistenko, la macchina (nuova variante dell'arca di *Misterija-buff*) si lancia nel vortice dei secoli in un fragore di castagnole e girandole. Ma immediatamente la diabolica ruota del tempo ne espelle senza pietà la zavorra, ossia la cricca dei « puri ». E cosí Pobedonosikov, Optimistenko, Ivàn Ivànovič, Bel'vedonskij, Pont Kitsch, la Mezal'jansova si ritrovano a terra, malconci.

Afflosciatosi come un pupazzo di carta, Pobedonosikov chiede a Bel'vedonskij di ritrarlo in aspetto oltraggiato, ma il pittorello ormai si rifiuta. Supplica la Mezal'jansova di ritirarsi con lui a vita privata, ma quella gli preferisce Pont Kitsch. E il burocrate sgonfio se la prende col pubblico: « Che volevate dire con questo — lei, voi, e l'autore — che di me e dei tipi come me il comunismo non sa che farsene? »

Non si lasci ingannare il lettore dal tono contrito della battuta conclusiva. C'è differenza tra Prisypkin e Pobedonosikov. L'eroe di *Klop* alla fine suscita in noi tenerezza. Pobedonosikov invece non ha sfumature o attenuanti: è una mummia, un automa spocchioso, un impasto di paragrafi.

2.

Funzionario onnipossente, con benemerenze ed anzianità di partito, Pobedonosikov incarna la piaggeria, il conformismo, la volgarità, l'ignoranza tonante degli untorelli che spadroneggiarono nell'età staliniana.

Ottuso, autoritario, caparbio come i mercanti di Ostrovskij, incede nel suo microcosmo con la massiccia goffaggine d'un plantigrado, con una proterva lentezza che è l'opposto del ritmo precipitoso di Velosipedkin.

Pieno di sicumera, si esprime in un gergo cartaceo, sfoggiando un corredo di formule inerti, ed anche alle parole piú semplici, ai colloqui privati dà un accento ampolloso e protocollare. Nella sua smisurata iattanza, nel suo narcisismo assomiglia al disumano inquisitore Varravin del dramma *Delo* [Il Processo] di Súchovo-Kobýlin. Imperterrito su un piedistallo di fascicoli e di documenti, tiene in dispetto gli infelici che languiscono nella sua anticamera. Ma, all'apparire della Donna Fosforescente, si fa d'improvviso ossequioso e zelante come uno scolaro colto in fallo.

I registi Jutkevič e Pluček hanno osservato:

> Lavorando a *Banja*, ci siamo accorti che l'interprete di Pobedonosikov deve possedere le qualità che di solito si richiedono dall'attore chiamato a sostenere la parte del sindaco nel *Revisore*: come l'eroe gogoliano, Pobedonosikov soffoca tutti coi propri meriti, e striscia dinanzi alla Donna Fosforescente come il sindaco dinanzi al falso ispettore [1].

L'ufficio di Pobedonosikov è un vero modello di torpidezza burocratica, un acquitrino in cui le pratiche annegano senza speranza. Dice a questo proposito Ivàn Ivànovič con entusiasmo:

> Recatevi nel suo ufficio: le direttive vi vengono eseguite, le circolari sono messe in atto, ogni cosa è organizzata in maniera razionale, gli incartamenti rimangono per anni in un ordine perfetto. Per le domande, i reclami e le comunicazioni c'è un nastro trasportatore. Un autentico angolino di socialismo.

Pobedonosikov ha molta affinità coi burocrati e con gli arrivisti derisi da Bezymenskij nella commedia *Výstrel* [Lo sparo]: per esempio con quel Prišlecov, direttore d'un parco tranviario, che sogna di « reggere il mondo tenendo le redini delle cancellerie » (atto V, scena 11), o col segretario di cellula Gladkich, per il quale « un fatto suol essere tale soltanto quando è inserito in una circolare » (atto I, scena 11).

[1] Valentin Pluček - Sergéj Jutkevič, *Rabotaja nad Majakovskim...*, in « Teatr », 1955, 4.

Del resto Majakovskij aveva già tratteggiato in altre pagine figure analoghe. Nei suoi versi satirici s'incontra un gran numero di « pompadury » [1] e di funzionari spavaldi, che conducono una vita da signorotti provinciali e abusano del loro potere, sbandierando la tessera del partito. C'è tutta una serie di poesie in cui Majakovskij descrive con tagliente sarcasmo i maneggi, le cabale, il favoritismo dei burocrati, il dilagare degli incartamenti che incombono sul genere umano come il trampoliere di ferro raffigurato da Chlébnikov, la mostruosità di ingranaggi che generano commissioni e consulte, rimandandosi a vuoto le pratiche.

In *Bumažnye úžasy* [Orrori cartacei, 1927] il poeta paragona gli uomini a scarabocchi su immense distese di carta e prevede che in futuro la carta, ormai divenuta padrona, sarà lei a bere il tè, mentre gli uomini ruzzoleranno, spiegazzati, sotto la tavola. A leggere, in *Bjurokratiada* (1922), di copisti ravvolti in « usberghi di carta », i quali muovono biechi le « lance-penne » nei « grigi baluardi degli uffici sovietici », si pensa agli avidi cancellieri del dramma *Delo* di Súchovo-Kobýlin, che trascrivono atti, canticchiando motivi di opere italiane, e aspettano come briganti l'occasione per depredare una nuova vittima.

La solennità curiale di Pobedonosikov è sempre sull'orlo della buffoneria pagliaccesca. Le scene in cui detta alla Underton lo strampalato sproloquio sui tram e Tolstòj, in cui discute con Nočkin se Marx avesse la passione del giuoco, in cui sceglie i modelli dei mobili e si lascia ritrarre da Bel'vedonskij sono fra le piú divertenti che Majakovskij abbia scritto. I suoi discorsi, tempestati di strafalcioni esilaranti, ricordano le cicalate di Bajan, e i suoi gusti non differiscono da quelli dei « nepmany ». Fermandosi, nella scelta dei mobili, sullo stile Luigi XIV, egli ordina a Bel'vedonskij « di raddrizzare d'urgenza le gambe delle sedie e dei divani, di togliere l'oro, di tingere tutto d'un color ebano e di disseminare qua e là, sulle spalliere e altri posti sporgenti, lo stemma sovietico ».

Come Prisypkin, l'eroe di *Banja* ha il suo prototipo nel personaggio

[1] Con questa parola Saltykòv-Ščedrín designava gli amministratori rapaci e arroganti.

d'un cinescenario, e precisamente nel protagonista di *Tovariščˇ Kopytko, ili Dolòj žir!* [Il compagno Kopytko, ovvero Abbasso il grasso!, 1927-28]. L'altezzoso burocrate Kopytko (ossia Zoccoletto) sceglie anche lui le sue suppellettili dai bozzetti che gli presenta un pittore e va a teatro alla prova generale di *Krasnyj pocelúj* [Il bacio rosso], per incontrarsi con un'attrice.

Vi sono però nel cinescenario parecchi episodi che mancano nella commedia. Kopytko fa un sogno: l'esercito inglese sta occupando le strade di Mosca. Con la bombetta e la sciabola vuol partecipare anche lui, a modo suo, alla difesa. Ottiene il comando d'un reparto di soldati rossi e, anziché combattere, organizza subito in una tenda un ufficio, esponendo il cartello « Si prega di farsi annunziare ».

Da uno scudo di mitragliatrice poggiato su quattro bossoli ricava una scrivania, versa l'inchiostro in un barattolo di conserva, e all'ora del rancio infilza la carne con la stilografica. Poi, sempre nel sogno, immagina di addormentarsi e di sognare che il barattolo dell'inchiostro si trasformi in un vero calamaio col busto di Marx e che l'effigie di Clara Zetkin sulla sua scrivania ringiovanisca, mutandosi nell'attrice di *Krasnyj pocelúj*. Ma sul piú bello la tenda gli crolla addosso, ed egli vi resta impigliato « come un gatto in un sacco ».

A differenza di Pobedonosikov, bersaglio di frecciate mordaci, Kopytko è reso con sorridente malizia. La sua figura richiama alla memoria quella del grasso Fatty, e le sue prodezze (specialmente la lotta continua con le bretelle, le stringhe, i bottoni) si ispirano ai « gags » delle vecchie comiche.

Tornando a Pobedonosikov, vien da chiedersi se alla fine la partenza dei migliori verso il Duemila non si risolva in fondo a suo profitto. L'apparizione della Donna Fosforescente non reca alcun giovamento alla società comunistica del 1930. Piuttosto che operare nel vivo d'un consorzio malsano e corrotto, questa missionaria (rigida e puritana come tutta la gente del futuro in Majakovskij) non sa far di meglio che portarsi via in un avvenire intemerato gli elementi piú alacri e piú meritevoli, lasciando che la ruota del tempo rigetti la zavorra.

In *Výstrel* di Bezymenskij, in un lungo monologo (atto V, scena II), Prišlecov paragona i burocrati alla fenice: risorgono anch'essi dalle ceneri, penetrando in ogni angolo e persino nel nostro cuore. Dalla commedia di Majakovskij ci si stacca con l'impressione che, dopo l'oltraggio subíto, dopo il « bagno » satirico, Pobedonosikov debba rialzare la testa con piú insolenza di prima.

3.

Di coloro che attorniano Pobedonosikov, il piú perfido è l'insipiente arcisegretario Optimistenko. « Liscio e levigato come un globo da giardino. Sulla sua lucentezza glaciale si riflettono solo i superiori, e per di piú capovolti ». Frigido, ligio al padrone, impassibile come un catenaccio, pontifica nell'anticamera, fiducioso nell'autorità delle carte e superbo della sua vocazione di funzionario. Di lui si potrebbe ripetere ciò che Nel'kin afferma del consigliere Tarelkin in *Delo*: « È un cencio, una logora carta d'ufficio. Non è altro che carta, ha la fronte di cartone, il cervello di cartapesta » (atto I, scena I).

Da parte sua Ivàn Ivànovič somiglia a quel Personaggio Importante di *Delo* che non ha piú nulla di umano, tranne un disturbo cronico al ventre. Citrullo tronfio e soddisfatto, egli ripete come un grammofono a tromba le sue sentenze senili sui vantaggi del telefono e sulla necessità di lanciare campagne giornalistiche. E a tale scopo si trascina dietro il saltellante reporter Momental'nikov, opportunista compunto, che gli palesa la propria devozione, recitandogli le strofette di un'opera comica.

Creatura d'un futile mondo da foxtrot, « vamp » da strapazzo, la Mezal'jansova, questa « it girl » del VOKS, sembra ricalcata sulle parvenze di raffinate dame occidentali, che Mejerchol'd mostrava nei suoi spettacoli. Pont Kitsch, l'« anglosassone britannico », è un'estrema variante del Lloyd George di *Misterija-buff*. Balbetta un bislacco linguaggio « transmentale », in cui le parole russe sono accostate in maniera da rendere, per somiglianza fonetica, locuzioni inglesi. Per i suoi effetti burleschi la parlata di Pont Kitsch si approssima a quella di certe figure della « petruška », come il tedesco, detto anche « uomo forestiero »[1]. Quanto a Isak Bel'vedonskij, siamo convinti che in questa animuccia vischiosa, in questo nauseante campione del realismo oleografico Majakovskij adombri Izaak Izrailevič Brodskij, autore di innumerevoli ritratti pomposi e leccati di Lenin, di Stalin e di altri capi sovietici.

Il lettore avrà notato che molti personaggi di *Banja* hanno « nomi parlanti ». Quelli di Momental'nikov, Optimistenko, Bel'vedonskij sono comprensibili di primo acchito anche a un orecchio italiano. La Mezal'jansova ci riconduce ancora una volta a Severjànin, che aveva un debole per vocaboli come « mésalliance ». Il nome Kitsch è connesso di certo col sostantivo tedesco che designa gli oggetti di pessimo gusto. Quello di Pobedonosikov contamina ironicamente la parola « pobèda » (vittoria) e il vezzeggiativo « nòsik » (nasino), arieggiando a un tempo il cognome del retrogrado Pobedonoscev, l'ispiratore della politica di Alessandro III. Ma anche i personaggi positivi sono indicati con « nomi parlanti »: Čudakov (da « čudàk »: stravagante, bizzarro), Velosipedkin, Underton.

Majakovskij s'era già servito d'un tale accorgimento in *P'eska pro popov*, dove il pope si chiama Svinuil (da « svin'jà »: maiale), e in parte anche in *Klop*, dove Bajan vale « bardo », « rapsodo » e Prisypkin rimanda a « prisypka » (talco in polvere) e a « syp' » (eruzione cutanea). La tendenza a distinguere i personaggi con denominazioni significanti deriva a Majakovskij dai classici: se ne trovano, è noto, splendidi esempi in Gogol', in Súchovo-Kobýlin e ancor prima, nelle commedie settecentesche di Fonvizin. Lunghe liste di spassosi « nomi parlanti » infiorano gli arguti taccuini dell'umorista sovietico Il'jà Il'f.

[1] Cfr. A. Ja. Alekseev-Jakovlev, *Russkie narodnye guljan'ja*, a cura di Evg. Kuznecòv, Leningrado-Mosca 1948, p. 60. Nella ricerca di queste parole bivalenti Majakovskij fu aiutato da Rita Rajt, colei che aveva tradotto in tedesco *Misterija-buff*. Cfr. Rita Rajt, *Dvadcat' let nazad*, in *Majakovskomu*, Leningrado 1940, pp. 124-25.

4.

Similmente agli altri testi drammatici di Majakovskij, anche *Banja* è spaccata in due come un'anguria. Alla sgargiante comicità dei burocrati si contrappone la secchezza legnosa dei compagni di Čudakov, uniformi come gli « impuri » di *Misterija-buff*.

Non meno arida e scialba degli « impuri » è l'immagine dell'avvenire, che si intravede in una telescopica lontananza dai discorsi della Donna Fosforescente. Il futuro di *Klop*, coi suoi diaframmi specchianti e il suo Istituto delle risurrezioni umane, risultava dall'innesto dei concetti di Fëdorov con le chimere del costruttivismo. Quello di *Banja* invece risente dei miti di Wells, che tanto influsso hanno esercitato sugli scrittori sovietici.

All'idea della macchina del tempo, tolta di peso dal romanzo di Wells *The Time Machine*, Majakovskij congiunge tuttavia reminiscenze di quelle dottrine di Einstein che gli avevano in parte ispirato il poema *Pjatyj Internacional*. Le conversazioni che il poeta ebbe con Jakobson nel 1920 intorno alla teoria della relatività riecheggiano nelle parole con cui Čudakov chiarisce a Velosipedkin le caratteristiche del proprio ordigno:

> Costringerò il tempo a fermarsi o a fuggire in qualsiasi direzione e a qualsiasi velocità. Gli uomini potranno discendere dai giorni, come i passeggeri dai tram e dagli autobus. Con la mia macchina puoi arrestare un istante di felicità e goderne per un mese sino alla noia. Con la mia macchina puoi spazzar via i monotoni e interminabili anni di pena, puoi ritirare la testa fra le spalle e attendere che, senza sfiorarti o ferirti, cento volte al minuto passi sopra di te il proiettile del sole, dissipando per sempre le nere giornate. Guarda, le fantasie pirotecniche di Wells, il cervello futuristico di Einstein, le esperienze di letargo animale degli orsi e degli ioghi: tutto, tutto è compresso, condensato e fuso in questa macchina.

Quasi ad accentuare l'astrattezza della sua utopia, Majakovskij, a differenza di Wells, vuole che l'apparecchio del tempo resti invisibile. Ma è facile raffigurarselo come l'« Integrale » di Zamjàtin, gigantesca carcassa di vetro, groviglio mostruoso di altimetri, valvole, tubi, cilindri, pulegge, o piuttosto come le macchine assurde disegnate da Picabia.

Se si pensa però che il futuro, in cui Majakovskij vuol trasportarci col suo misterioso apparecchio, sarà abitato da esseri uguali all'austera e risecchita virago fosforescente e che quegli esseri si esprimeranno tutti con la stessa enfasi da catechismo, c'è poco da stare allegri. Il poeta avrebbe reso piú attraente il futuro, se avesse infuso un briciolo di grazia femminile nell'insipida Delegata del 2030, se ne avesse addolcito i lineamenti, facendone una creatura magica, come la soave, fragile Aelita di Tolstòj, che sembra rincarnare su Marte la Bellissima Dama di Blok.

I personaggi positivi sono dunque, anche in *Banja*, nude ramaglie, schemi senza polpa. E il futuro è purtroppo un'accolta di personaggi positivi, un casellario di gente perfetta. In *The Time Machine* Wells aveva presagito il futuro come un desolante brulichio di minacciosi lèmuri sotterranei. L'avvenire di cui ci parla la Donna Fosforescente ha invece l'aria di un ottimistico regno della noia. Non vorremmo prender le parti del diavolo, ma è certo che nel teatro di Majakovskij i burocrati sono piú divertenti degli inventori e dei puritani.

5.

I pregi di *Banja* non vanno cercati nei fervorini della Donna Fosforescente o nelle cadenze trionfali degli « impuri », bensí nei motivi satirici e nelle invenzioni spettacolari. Non a caso Majakovskij notò:

> Il teatro ha dimenticato d'essere spettacolo.
> Noi non sappiamo in che modo utilizzarlo per la nostra propaganda.
> La sostanza del mio lavoro teatrale è nel tentativo di restituire al teatro il suo valore di spettacolo, di fare del palcoscenico una tribuna [1].

Per la ricchezza di trucchi e prodigi e per il gusto del meraviglioso, *Banja* ha tutto il carattere d'una « pièce à machine », d'una « féerie » da baraccone. I bengala, gli scoppi, la « ruota del tempo » e la stessa appa-

[1] *Čto takoe « Banja »? Kogo ona moet?* (1929), in *Polnoe sobranie sočinenij*, XII, Mosca 1937, p. 270.

rizione della Donna del Duemila ci riportano alle arlecchinate delle fiere.

Il terzo atto è un esempio di commedia in commedia. I « puri » si sdoppiano, e in veste di spettatori attaccano a conversare col regista, esprimendo il loro scontento. Pobedonosikov osserva indignato che è disdicevole gettare il ridicolo su un alto funzionario e trasformarlo per giunta in un tipo negativo, contrapponendogli un modesto inventore, che non ha alcuna benemerenza burocratica. L'arte, a suo avviso, non deve turbare con sferzate mordaci le autorità responsabili, ma accarezzarne l'udito, senza abbassarsi alle inezie della cronaca.

« Noi vogliamo — egli esclama — riposarci dopo l'attività statale e pubblica. Tornate ai classici! Imparate dai grandissimi geni del maledetto passato ». E la Mezal'jansova soggiunge:

> ... l'arte è tenuta a rispecchiare la vita, una bella vita, begli uomini vivi. Mostrateci bei tipi vivaci sullo sfondo di bei paesaggi e in generale mostrateci la corruzione borghese. E se poi è necessario per la propaganda, magari la danza del ventre. Oppure, mettiamo, la lotta contro i vecchi costumi nel putrido Occidente. Si potrebbe ad esempio mostrare sulla scena che da loro, a Parigi, non esiste una sezione femminile del partito, mentre c'è invece il foxtrot. Oppure presentare i nuovi modelli di gonne che indossa il vecchio mondo decrepito, ce qu'on appelle le beau monde.

Per tagliar corto alle lagnanze, il regista fa eseguire una banale pantomima sul Capitale e il Lavoro, improvvisandone lui stesso il libretto, parodia delle pantomime allegoriche d'argomento operaio che dopo la rivoluzione si vennero moltiplicando come i balletti mitologici al tempo della Istòmina e di Didelot.

Le critiche di Pobedonosikov e la pantomima servono di pretesto a Majakovskij per imbastire una satira dei teatri accademici, che ricoprivano di etichette rivoluzionarie gli stampi piú logori, assecondando le inclinazioni dozzinali dei burocrati e dei maggiorenti del partito.

Forse con gli anni alcuni riferimenti di quella satira appariranno sfocati come appare oggi, ad esempio, la parodia dell'opera italiana in *The Beggar's Opera* di John Gay. Comunque, la canzonatura dei gusti

teatrali, dei lavori e degli spettacoli dell'epoca conferisce al terzo atto l'aspetto d'un ridente « burlesque ».

Majakovskij prende di mira il Teatro d'Arte e il Bol'šòj, ma soprattutto appunta i suoi strali contro il balletto *Krasnyj mak* [Il papavero rosso] di Gliér, che raffigura i marinai sovietici come statuine leziose, come fantocci di zucchero. La prima di questo balletto al Bol'šòj (14 giugno 1927) aveva provocato dispute violente: gli artisti d'avanguardia vedevano nei suoi sdolcinati espedienti un ritorno alla retorica dei teatri imperiali [1].

Nel cinescenario che precedette la commedia il burocrate Kopytko, come abbiamo già rilevato, assiste alla rappresentazione di *Krasnyj pocelúj* [Il bacio rosso]. In *Banja* Ivàn Ivànovič esorta il regista: « Dateci cose belle! Al Bol'šòj ci dànno sempre cose belle. Siete stato al *Papavero rosso*? Io ci sono stato. Straordinariamente interessante! Vi svolazzano da ogni lato con fiori, cantando e danzando, svariati elfi e... sifilidi [2].

Mejerchol'd riprese la polemica di Majakovskij contro il Teatro Bol'šòj e contro il balletto di Gliér nella sua regia del dramma d'ambiente marinaro *Poslednij rešitel'nyj* [L'ultima decisiva, 7 febbraio 1931] di Vsevolod Višnevskij. La prima parte di questo spettacolo, costruita nello spirito del teatro Kabuki, con un ordito di numeri musicali che culminavano in una danza eccentrica dell'attore Sergéj Martinson, metteva in burla le figurine di Gliér e la « vampuka », ossia la goffa routine dei palcoscenici d'opera e di balletto [3].

Oltre che nel terzo atto, Majakovskij derise i teatri accademici in una serie di slogans in rima, che furono affissi sui palchi, in platea, sulla

1 Cfr. Ju. Slonimskij, *Sovetskij balet*, Mosca-Leningrado 1950, pp. 76-84.

2 Ivàn Ivànovič allude alla danza dei fiori che l'attrice cinese Taj-Choa sogna nel secondo atto di *Krasnyi mak*.

3 Cfr. P. Markov, *Poraženie Višnevskogo i pobeda Mejerchol'da*, in « Sovetskij teatr », 1931, 4. La parola « vampuka » entrò nella lingua russa dopo la rappresentazione al cabaret « Krivòe zérkalo » [Lo specchio curvo], nel 1908, di *Vampuka, nevesta afrikanskaja* [Vampuka, la fidanzata africana], brillante parodia dell'opera italiana. Questo « melodramma » satirico di Vladímir Erenberg ebbe tale successo, che il suo titolo divenne sinonimo dispregiativo degli stampi tradizionali del teatro lirico. Cfr. N. Evreinov, *Teatr kak takovoj* (2ª edizione), Mosca 1923, pp. 77-81.

scena. Queste strofette pugnaci, che non hanno perduto ancor oggi la loro vivezza, costituiscono quasi un compendio delle opinioni dell'avanguardia teatrale in quegli anni. La tendenza a divulgare le tesi del teatro di sinistra nel contesto d'una commedia o d'uno spettacolo era comune a Majakovskij e a Mejerchol'd. Nella messinscena di *Smert' Tarelkina* [La morte di Tarelkin, 1922], ad esempio, il regista aveva voluto che Raspljuev a un tratto sciorinasse un cartellone coi motti della « biomeccanica » e del costruttivismo [1].

6.

Mentre gli attori di Mejerchol'd ne portavano avanti le prove, la commedia fu rappresentata il 30 gennaio 1930 al Teatro della Casa del Popolo di Leningrado con la regia di Vladímir Ljuce [2], che due mesi prima aveva diretto *Klop* alla Filiale del Bol'šòj dramatičeskij teatr della stessa città. « Il pubblico – ha scritto Zòščenko – accolse il lavoro con freddezza micidiale. Non rammento nemmeno una risata. Nemmeno un applauso dopo i primi due atti. Non mi è mai capitato di assistere a un fiasco piú grave » [3]. Sui giornali di Leningrado apparvero inesorabili stroncature. L'insuccesso incoraggiò gli avversari del poeta a scatenare una sorda campagna di calunnie.

In un'atmosfera ostile *Banja* andò in scena il 16 marzo 1930 al teatro di Mejerchol'd e il giorno seguente, col sottotitolo « spettacolo-cartellone », alla Filiale del Bol'šòj dramatičeskij teatr di Leningrado [4].

Al teatro di Mejerchol'd l'architetto S. Vachtangov, figlio del grande regista scomparso nel 1922, aveva innalzato sul fondo del palcoscenico una complessa armatura di scale, assiti e trampolini, che ricordava vagamente quella di *Le Cocu magnifique*. Il piano scenico era costituito da

1 Cfr. ALPERS, *op. cit.*, p. 38.
2 Scene di P. Snopkov, musica di V. Bogdanov-Berezovskij.
3 M. ZÒŠČENKO, *Al'manach estrady*, Leningrado 1933, citato in KATANJAN, *op. cit.*, p. 395.
4 Regia di P. Vejsbrem, scene di E. Krimmer, musica di V. Vološinov.

un anello che rotava intorno a una piattaforma fissa. Lunghi striscioni con gli slogans di Majakovskij, legati assieme cosí da formare un telone sospeso a mezz'aria, si levavano man mano come le stecche d'una persiana avvolgibile. La musica fu composta da Vissarion Šebalín. Aleksàndr Dejnéka disegnò i costumi.

La Donna Fosforescente (Zinaida Rajch) indossava un giubbetto grigio perla aderente, attraversato da una fascia verticale di alluminio, un rosso cappuccio di tela cerata simile a un passamontagne con occhiali prismatici sulla visiera, e calzoni corti di maglia grigia con bande rosse. Questa tenuta le dava l'aspetto d'uno strano airone metallico, d'un trampoliere cenerino, piovuto da una contrada fiabesca. O piuttosto di un essere analogo ai marziani di *Aelita*, i quali avevano tutti « gli stessi caschi ovoidali e larghe giubbe argentee con grossi baveri che ricoprivano il collo e la parte inferiore del viso ».

Nella scena dell'imbarco sulla macchina prodigiosa, i « puri » comparvero in bianchi scafandri rigonfi come camere d'aria, con nere ciambelle di gomma attorno alle gambe a mo' di cinture di salvataggio. E cosí infagottati sembravano uscire da un balletto di Schlemmer o meglio dalla réclame degli pneumatici Michelin.

Opera di Dejnéka erano anche le tavole che rappresentavano nel primo atto i grafici di Čudakov per la macchina del tempo, astratti tracciati di linee, di circoli, di sinusoidi, capricci geometrici paragonabili alle composizioni costruttivistiche di El Lisickij. Questi enormi diagrammi assumevano quasi un valore simbolico, come la tozza poltrona di pelle e i telefoni di Pobedonosikov.

La regia rese ancor piú tagliente il contrasto fra la schiera dell'inventore e il seguito del burbanzoso burocrate. Vestiti di tute operaie, non molto diverse dalla « prozodežda » di *Le Cocu magnifique*, gli « impuri » agivano a ritmo danzante, come ginnasti gioiosi. Con grandi occhiali a stanghetta e due spesse pecette sulle sopracciglia, con un cappellaccio sformato dalle tese spioventi, Maksím Štrauch faceva di Pobedonosikov un clown balordo e maldestro. Nella sua anticamera custodita da un baffuto Optimistenko (V. Zajčikov), che pareva modellato sui tipi delle

comiche di Mack Sennett, i postulanti si mutavano per la lunga attesa in fantocci.

Mejerchol'd introdusse nella commedia un nuovo personaggio, il « pomrež », ossia l'aiuto regista: con enormi calzoni a sbuffi e maglia a strisce Lev Sverdlin incarnava questa figura, parodiando i costumi e le movenze degli attori del teatro Kabuki, che era stato a Mosca nell'agosto 1928 [1]. Gli interpreti della pantomima si esibivano in esercizi con pertiche e cerchi, e il Capitale danzava in cilindro, con una camicia di gala e mutandine da bagno.

Per le audaci trovate e per gli slogans polemici esposti sul palcoscenico e in platea, questo spettacolo prese un carattere di sfida ai teatri conservatori e al gusto meschino dei dirigenti sovietici [2]. E infatti i burocrati insorsero subito in difesa delle loro poltrone massicce. Un torrente di critiche insulse e ingiuriose si rovesciò sul poeta. Volgarissimi attacchi si susseguirono senza tregua, alimentando lo sconforto che poco dopo condusse Majakovskij al suicidio.

Scrittorelli conformisti hanno insinuato di recente che Majakovskij fosse insoddisfatto della regia. Nulla di piú falso. In una lettera del 19 marzo a Lilja Brik egli affermava:

> Tre giorni fa c'è stata la prima di *Banja*. Tranne qualche particolare, mi è piaciuta: è il mio primo lavoro messo in scena a mio modo. Štrauch è magnifico. Gli spettatori si sono assurdamente divisi: gli uni dicono di non essersi mai tanto annoiati, gli altri di non essersi mai divertiti tanto [3].

Incolpando ancora una volta Majakovskij di oscurità, gli aridi recensori non si accorgevano di ripetere le parole di Pobedonosikov: « Tutto ciò non è per le masse, e gli operai e i contadini non lo capiranno, ed è bene che non lo capiscano, e non c'è bisogno di spiegarglielo ».

1 In modo analogo, nel novembre 1935, riprendendo *Gore umú* [Guai all'ingegno] di Griboèdov, Mejerchol'd vi inserí elementi del teatro di Mei Lan-fang, il famoso attore cinese, interprete di parti femminili, che aveva compiuto quell'anno una tournée in Russia. Anche Ejzenštejn si interessò vivamente di Mei Lan-fang, dedicando due saggi alla sua arte.

2 Cfr. A. Fevral'skij, *Desjat' let teatra Mejerchol'da*, Mosca 1931, pp. 77-82.

3 *Pis'ma Majakovskogo k L. Ju. Brik*, in *Novoe o Majakovskom* cit., p. 172.

Gli ultimi giorni del poeta furono accompagnati dal ritornello martellante di questa logora accusa, che riaffiorava macchinalmente da ogni parte. Nelle frasi da lui pronunziate il 27 marzo durante una disputa su *Banja* alla Casa della Stampa si avverte come un sospiro di amarezza e di sfiducia:

> Compagni, esisto da 35 anni di esistenza fisica e da 20 di cosiddetta esistenza creativa, e ho sempre sostenuto le mie idee con la forza dei miei polmoni, con la possanza e il vigore della mia voce. E non mi turberò se il mio lavoro verrà stroncato. Negli ultimi tempi s'è venuta formando la convinzione che io sia un ingegno riconosciuto da tutti, e mi rallegro che *Banja* distrugga questa opinione [1].

Il 9 aprile, in una serata all'Istituto di Economia nazionale Plechanov, attaccato e schernito da studenti retrivi che lo accusarono ancora d'essere incomprensibile, egli disse con accorato sarcasmo: « Quando sarò morto, leggerete i miei versi con lacrime di commozione. Ed ora, da vivo, mi si ingiuria, mettendo in giro ogni sorta di fandonie sul mio conto » [2].

Il 14 aprile, alle 10,15, nel suo studio al passaggio Lubjanskij, il poeta si tolse la vita con un colpo di pistola. Il teatro di Mejerchol'd si trovava in tournée a Berlino [3].

7.

Negli ultimi mesi Majakovskij concepí diversi progetti teatrali e, benché sembri incredibile, condusse persino trattative col Teatro d'Arte, offrendogli un rifacimento di *Misterija-buff* e due nuove commedie [4].

1 *Vystuplenie na dispute o « Bane » v Dome Pečati*, in *Polnoe sobranie sočinenij*, XII, Mosca 1937, p. 315.

2 In Katanjan, *op. cit.*, p. 406.

3 Igor' Il'inskij ricorda: « Ero andato in un negozietto vicino al teatro in cui la nostra compagnia recitava. Il padrone sapeva che eravamo attori russi. Mi mostrò un giornale appena uscito, affermando: " Ihr Dichter Maiakowski hat Selbstmord begangen ". Capivo male il tedesco, ma in quel momento compresi tutto. Restava la speranza che Majakovskij fosse ancora vivo, che i giornali borghesi mentissero, che egli si fosse solo ferito. Ma all'ambasciata ci diedero conferma della morte, e quella sera Mejerchol'd volle che gli spettatori ne onorassero la memoria levandosi in piedi » (*Sam o sebe*, in « Teatr », 1958, 11, cap. 23).

4 Cfr. Katanjan, *op. cit.*, p. 384.

La prima di queste, dal titolo *Milliardery* [I miliardari], avrebbe narrato le avventure d'un cittadino sovietico che eredita una colossale fortuna, di cui non può profittare in una società comunistica. L'altra, con due soli personaggi, doveva imperniarsi su un lungo dialogo d'amore, riprendendo forse il soggetto del cinescenario *Ideàl i odejàlo* [L'ideale e la coltre], che Majakovskij aveva abbozzato a Parigi nell'autunno 1928 [1].

Banja restò a lungo nell'oblio. I suoi colori chiassosi e la sua irruenza satirica la tennero al bando nell'epoca in cui il teatro sovietico fu dominato da insipide commedie senza inventiva. La ripresa di questo lavoro, il 3 dicembre 1953, al Teatro della Satira a Mosca, a cura di Nikolàj Petròv, Sergéj Jutkevič e Valentin Pluček, segnò il ritorno a una regia perspicace e attenta ai valori poetici, dopo il grigiore sonnacchioso degli anni precedenti [2].

Ci fermeremo su alcuni passaggi di questo spettacolo, che risolvono con indovinati espedienti le indicazioni del poeta. Per simboleggiare la macchina miracolosa, ad esempio, i registi si sono serviti di uno stratagemma cinematografico. Del meccanismo invisibile di Čudakov appare nella sua concretezza soltanto la cabina di manovra, mentre il movimento degli ingranaggi è reso in trasparenza su uno schermo con un corrusco brulichío di venature elettriche, con un violaceo lampeggiare di linee e girandole.

Optimistenko ha in questo spettacolo maggiore risalto di Pobedonosikov, forse perché ai registi non parve opportuno insistere troppo sul malcostume dei sommi burocrati. Quasi arieggiando ironicamente il « vertép », ossia i vecchi presepi animati del popolo russo, la scena del secondo atto si divide in due piani: in alto sta, piú solenne d'un cenotafio, il « sacro » burocrate, e in basso il suo segretario alle prese coi postulanti.

[1] Cfr. A. Fevral'skij, *Majakovskij-dramaturg*, Mosca-Leningrado 1940, p. 118.

[2] Cfr. V. Pluček - S. Jutkevič, *Rabotaja nad Majakovskim...*, in « Teatr », 1955, 4; N. Kalitin, *Vmeste s Majakovskim*, in *Spektakli etich let (1953-56)*, Mosca 1957, pp. 107-24; N. Petrov, *Vstreči s dramaturgami*, Mosca 1957, pp. 175-82; K. Martínek, *Divadelní Moskva*, in « Divadlo », (Praga) 1958, 3.

Con la testa unta e lucida come una boccia, gli occhietti furbeschi e i baffi come setole, l'attore Lepkò fa di Optimistenko un pupazzo indolente, pomposo, insensibile. Vestito d'una camicia ucraina dal colletto a fiorami, sorbisce un bicchiere di tè dopo l'altro, tenendo a distanza i postulanti intorpiditi. Ma com'è servile verso coloro che hanno libero accesso al padrone e come s'affanna per mettersi in vista dinanzi alla Donna Fosforescente.

La trovata piú vivida dello spettacolo è quella finale. La macchina scatta con grande fracasso verso il Duemila. E sullo schermo le brevi sequenze d'un cinemontaggio mostrano in una veloce rassegna le tappe del regime sovietico. Compaiono di scorcio i trattori nelle aziende agricole collettive, le prime stazioni della metrò moscovita, la spedizione del « Čeljúskin », il canale del mar Bianco, i nuovi edifici innalzati alla vigilia della guerra, le « katjuši », i fuochi di gioia che salutavano le vittorie militari, il Dneprogés ricostruito. Ed ecco i nostri anni: il canale Volga-Don, l'Università di Mosca. Fotogrammi a colori succedono a quelli in bianco e nero.

Poi un turbinare di date in cerchi concentrici, che salgono come dai gorghi del tempo. E a un tratto uno schianto. Il film s'interrompe. Su una piattaforma rotonda, sperduta sul fondo d'un cielo immenso, si allungano in una luce paonazza le ombre sparute dei « puri », scaraventati giú dalla macchina. Dopo un attimo di smarrimento, se la svignano ad uno ad uno, voltando le spalle a Pobedonosikov, mentre dal fondo la gigantesca figura di Majakovskij si leva a incenerire il burocrate col suo sguardo sdegnato.

I registi hanno purtroppo impoverito uno spettacolo cosí ricco di soluzioni nuove, tralasciando la pantomima del terzo atto, benché si prestasse a una brillante parodia di quell'accademismo floreale che ammorba ancor oggi molte scene sovietiche. Ma ciò che meno convince è la loro concezione della Donna Fosforescente.

Nella commedia, come abbiamo già detto, questa creatura è invasata da un austero puritanismo che la rende simile a tratti a una suffragetta o piuttosto alle arcigne zitelle di certi films chapliniani, ma, essendo

emersa dai labirinti del tempo su una macchina utopistica, ha pur sempre il fascino inquietante delle immagini di fantascienza. Ora, invece di sviluppare, come aveva fatto Mejerchol'd, quel poco di prodigioso e di mitico che il personaggio possiede, i registi hanno mutato la Donna Fosforescente in una scialba operaia dei sobborghi di Mosca, in una comune cittadina sovietica dal grigio « tailleur » di foggia antiquata.

Volevano forse in tal modo significare che la gente del futuro non sarà diversa da quella del presente e che la « fosforescenza » non nasce dalla pirotecnica, ma è tutta nella purezza interiore, nello sfolgorío delle virtú. E cosí, aggiungendo moralismo a moralismo, hanno finito col ridurre a una cupa sciattezza prosaica una figura « sperimentale » che vive, non per i discorsetti ideologici che ci ammannisce, ma per la sostanza fantastica che l'apparenta ai personaggi della « féerie à grand spectacle », agli esseri soprannaturali dei vecchi baracconi.

VII. Majakovskij e il circo

1.

« Giganteschi pagliacci del mondo solare » secondo la definizione di Chlébnikov [1], i cubofuturisti furono sempre vicini ai trucchi e alle arguzie dei clowns. Rievocando una visita fatta con Majakovskij al circo Nikitin a Mosca nel 1914, Vasilij Kaménskij scrive nelle proprie memorie:

Ci accolsero magnificamente, venendo subito incontro a tutti i nostri capricci e ci proposero persino di esibirci sull'arena in una forma qualsiasi.

Majakovskij desiderava recitare i suoi versi in groppa a un elefante. Anche questa bizzarria fu salutata con entusiasmo. Nell'intervallo gli artisti ci si strinsero attorno. C'era fra gli altri lo splendido clown Vitalij Lazarénko, vestito da cavallerizza, con un enorme cappello rosa, brillanti posticci alle orecchie e un ramolaccio marchiano sul petto.

— A che scopo quel ravanello? — chiese Volodja. Lazarénko spiegò: — Impersono una cavallerizza fortemente innamorata di Majakovskij. Voi avete di solito un ràfano all'occhiello e lei, bramosa di piacervi, porta per seduzione un ramolaccio. Spasimando d'amore, recita i vostri versi, mentre il cavallo galoppa nella pista. E cade continuamente col ramolaccio sul cuore, esclamando: Ah, Majakovskij, Majakovskij, mi hai fatto perdere la bussola!

Assistemmo a questo numero. Majakovskij mandava baci alla cavallerizza Lazarénko. E Lazarénko gridava freneticamente: Majakovskij, genio, prendimi col cavallo e con le briglie! Afferrami! Sono tutta tua!

Alle sue cadute il circo si squassava dalle risa, applaudendo Lazarénko e Majakovskij [2].

1 Velimir Chlébnikov, *Neizdannye proizvedenija*, a cura di N. Chardžiev e T. Gric, Mosca 1940, p. 186.

2 Vasilij Kaménskij, *Žizn' s Majakovskim*, Mosca 1940, pp. 141-42.

Come abbiamo già visto, nelle commedie del nostro poeta molte scene tengono del circo, molti personaggi hanno sostanza clownesca. Il lettore ricorderà che *Banja* reca il sottotitolo « dramma con circo e fuochi d'artificio ». Ma spesso anche le liriche contengono motivi ed immagini che ci riconducono al mondo del circo. Nei versi di *Iz ulicy v ulicu* [Da una strada all'altra, 1913] egli dice, ad esempio:

> Nascosto fra i quadranti della torre,
> un giocoliere
> tira le rotaie
> dalle fauci del tram...

e nel poema *150 000 000* (1920), per rendere la grandezza madornale delle città americane, proclama: « A Chicago saltano al cielo per intere verste gli acrobati d'acciaio delle strade » (vv. 512-16).

Non pochi poeti e pittori del nostro secolo (Blok, Belyj, Chagall, Klee, Beckmann) hanno ritratto i clowns e i funamboli come un popolo mitico, una stirpe metafisica. Nelle loro poesie e nei loro dipinti i pagliacci acquistano valore di parvenze incantate, e persino di esseri miracolosi, come figure da icone e da leggende.

Majakovskij invece considerò il circo uno spettacolo terrestre, senza sottintesi simbolici, e si prefisse di immettervi gli schemi e il pathos del cartellone, trasformando i pagliacci in maschere sociali. A differenza di altri futuristi, egli non cercò nelle attrazioni del circo e negli arlecchineschi rappezzi dei clowns un ordito non oggettivo di linee e colori, un'essenza esotica e favolosa, ma si servì della pista, per rovesciarvi i rutilanti personaggi delle sue caricature politiche.

2.

Dopo la rivoluzione gli intellettuali di sinistra si appassionarono vivamente per il circo. Anche in questo campo fu Lunačarskij, con una sua conferenza del 21 gennaio 1919, a promuovere e a incoraggiare gli esperimenti [1]. Il Settore Circo, istituito alla fine di quel mese presso la Sezione Teatrale del Narkompros, divenne, come l'IZO per le arti figurative, un fortino dell'avanguardia. Ne fecero parte i poeti Vasilij Kaménskij, Ivàn Rukavišnikov, Vadim Šeršenevič, i pittori Pavel Kuznecòv e Borís Erdman, lo scultore Sergéj Konénkov, il regista N. Foregger, i coreografi Aleksàndr Gorskij e Kas'jan Golejzovskij [2].

Agli intellettuali di sinistra il circo sembrò il luogo ideale per mettere in atto le assurde stranezze che essi concepivano a getto continuo in quei giorni. L'universo appariva a costoro un'allegra infilata di circhi, di caroselli, di arene immense. Sfogliando a caso le memorie di Vasilij Kaménskij, si legge: « Ci proponevamo di costruire sul Kuzneckij un Caffè-carosello, tutto di vetro, perché dalla strada si vedesse l'intero locale con un autentico carosello nel mezzo » [3]. L'amore del circo era in fondo un aspetto di quella gaiezza futuristica che si esprimeva altresí negli arredamenti chiassosi dei caffè letterari, negli spettacoli all'aperto, nella smania di spennellare pitture suprematistiche sugli edifici e sulle palizzate.

Abbiamo già detto dello straordinario influsso che il circo esercitò sul teatro negli anni 1919-24, e specialmente sui tentativi di Ràdlov, di Kòzincov e Trauberg, di Ejzenštejn. Aggiungeremo ora che nello stesso periodo il teatro a sua volta influí largamente sul circo. Insieme con le correnti della nuova pittura, gli artisti d'avanguardia portarono nell'arena i costumi vistosi e le scenografie del teatro moderno, mutando gli spettacoli del circo in smaglianti riviste teatrali, nello spirito di quelle di Taírov.

Al Primo Circo Statale (l'ex Salomonskij) lo scultore Konénkov presentò una « suite » plastica, in cui gruppi di atleti formavano « quadri viventi » sul mito di Sansone che abbatte i Filistei, e il poeta Ivàn Rukavišnikov la sua pantomima *Šàchmaty* [Gli scacchi], recitandone il prologo in costume d'araldo su un cavallo bianco. Dello stesso Rukavišnikov,

1 Cfr. Evgenij Kuznecòv, *Arena i ljudi sovetskogo cirka*, Leningrado-Mosca 1947, pp. 17-21.
2 Cfr. E. Kuznecòv, *Cirk*, Mosca-Leningrado 1931, p. 398, e *Arena i ljudi sovetskogo cirka*, p. 21.
3 Vasilij Kaménskij, *Žizn' s Majakovskim* cit., p. 208.

al Secondo Circo Statale (l'ex Nikitin, ridipinto da Pavel Kuznecòv), fu data la pantomima *Karusel'* [Il carosello] [1].

I lavori che Majakovskij scrisse per il circo non si riallacciano però a queste pantomime estetizzanti, bensí all'arte di quei clowns politici, che traevano i temi delle loro scenette dalle circostanze della guerra civile e dell'intervento straniero. Il clown piú sagace era allora Vitalij Lazarénko, che aveva già fatto una lunga esperienza di augusto e di acrobata in baracconi e circhi provinciali [2].

Dopo la rivoluzione i clowns russi pensarono ingenuamente che i calzoni a scacchi, i gilè variopinti, le parrucche vermiglie, le scarpe enormi dei vecchi pagliacci fossero da relegare tra le reliquie borghesi, perché attributi di personaggi umiliati e infelici, e si diedero a cercare nuove maschere piú consone all'epoca. Alcuni di loro scelsero le acconciature dei comici danesi Pat e Patachon, e moltissimi si vestirono dei panni di Chaplin. Innumerevoli Chaplin tennero il campo nei circhi e nei cabarets durante i primi anni sovietici [3]. Scrisse Jurij Oleša nel 1928: « Il personaggio creato da Chaplin sta diventando una delle figure principali del nuovo circo » [4]. Michaíl Rumjancev, l'attuale Karandàš, si esibí anche lui all'inizio nelle spoglie di Chaplin [5].

Il costume di Lazarénko, disegnato da Borís Erdman, consisteva in una tuta bicolore, composta di due fasce verticali, una rossa, una turchina, cui facevano riscontro le lunghe sopracciglia all'insú [6].

Con la sua tipica parrucca arruffata, il berrettino a sghimbescio e le ciglia come rondini, Vitalij Lazarénko veniva fuori in un'assisa futuristica che parodiava i fantastici pigiama all'ultima moda dei giovani attori di Mosca e, saltando e

1 Cfr. Kuznecòv, *Cirk* cit., pp. 400-2, e *Arena i ljudi sovetskogo cirka* cit., pp. 25-26.

2 Cfr. Ju. Dmitriev, *Russkij cirk*, Mosca 1953, pp. 195-202,e I. Radunskij, *Zapiski starogo klouna*, Mosca 1954, pp. 107-14.

3 Cfr. Kuznecòv, *Arena i ljudi sovetskogo cirka* cit., pp. 120-21.

4 Ju. Oleša, *V cirke*, in *Izbrannye sočinenija*, Mosca 1956, p. 365.

5 Cfr. M. Rumjancev, *Na arene sovetskogo cirka*, Mosca 1954.

6 Cfr. le memorie di Vitalij Lazarénko in *Sovetskij cirk 1918-1938*, a cura di Evg. Kuznecòv, Leningrado-Mosca 1938, p. 122, e Kuznecòv, *Arena i ljudi sovetskogo cirka* cit., p. 30.

guizzando, sciorinava bisticci, parecchi dei quali erano, o almeno sembravano allora, fortemente pepati [1].

Lazarénko s'era schierato coi cubofuturisti già prima della rivoluzione, interpretando persino, nel 1914, la parte del pittore Larionov nel film *Ja choču byt' futuristom* [Voglio essere un futurista] [2]. E anche adesso molte sue trovate, come quella di intervenire alle manifestazioni del 1° Maggio su altissimi trampoli [3], sapevano di futurismo.

Clown-tribuno, egli reagiva con scaltra prontezza ai fatti correnti, alle occasioni della vita politica. Le sue battute sonavano come didascalie di vignette, i suoi numeri avevano il risalto delle « finestre » della ROSTA [4]. Si può dire che, per l'immediatezza giornalistica e la materia polemica, l'arte di Lazarénko concordasse in pieno con le aspirazioni di Majakovskij nel periodo di *Misterija-buff*. Il poeta e il clown si legarono infatti di viva amicizia, come agli inizi del secolo il narratore Kuprín e il clown Giacomino che lavorava al circo Ciniselli di Pietroburgo [5]. Majakovskij nutrí per Lazarénko un'ammirazione simile a quella che Blok aveva per Georges Del'vari.

Dei suoi incontri con Majakovskij nei primi anni sovietici Lazarénko ha scritto:

Majakovskij s'interessava molto di circo e conversava spesso con me, suggerendomi i temi delle battute. Veniva a trovarmi nel camerino durante gli intervalli. Rilevandone i pregi e i difetti, approvava la tendenza dei miei numeri e mi lodava soprattutto perché nel mio repertorio era molta satira politica e di costume. In quei giorni infatti parecchi « pezzi grossi » del circo, per non impegnarsi politicamente,

1 Kuznecòv, *Cirk* cit., p. 400.

2 Cfr. le memorie di Vitalij Lazarénko in *Sovetskij cirk 1918-1938*, p. 112, e Ven. Višnevskij, *Chudožestvennye fil'my dorevoljucionnoj Rossii*, Mosca 1945, p. 51 (n. 601).

3 Cfr. Kuznecòv, *Arena i ljudi sovetskogo cirka* cit., p. 31.

4 I clowns russi d'altronde puntarono sempre sulla satira sociale, e perciò la parola ebbe nei loro numeri maggior peso che in quelli dei clowns occidentali. Basta pensare ai monologhi mordaci, alle strofette, alle favole esopiche con cui Anatolij e Vladímir Durov sbeffeggiavano le storture e le magagne del regime zaristico. Cfr. Tristan Rémy, *Les clowns*, Parigi 1945, pp. 433-35; Ju. Dmitriev, *Russkij cirk*, pp. 127-68; Albert Fratellini, *Nous, les Fratellini*, Parigi 1955, pp. 55-60.

5 Cfr. Evg. Kuznecòv, *Arena i ljudi sovetskogo cirka* cit., p. 14, e I. Radunskij, *Zapiski starogo klouna*, p. 83.

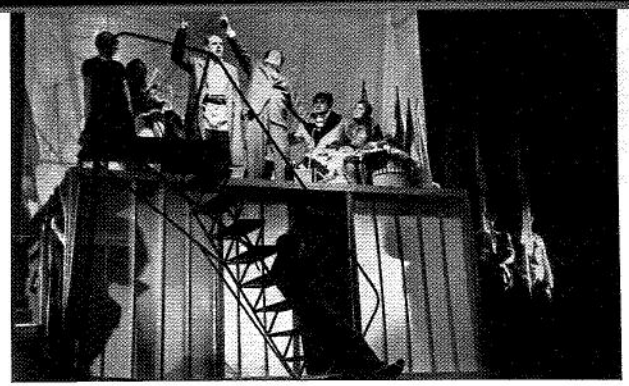
ricorrevano a temi « eterni », fuori del tempo e dello spazio... Trovai un appoggio costante in Majakovskij. Purtroppo non presi nota dei temi che egli mi forniva: le facezie allora invecchiavano presto, passando di moda, io mutavo spesso repertorio, e non mi venne mai in mente, lo confesso, che in seguito tutto ciò avrebbe avuto grande importanza [1].

Nel 1919 Lazarénko ricavò un'« entrée » di circo dal poemetto *Sovètskaja àzbuka* [L'alfabeto sovietico], in cui Majakovskij aveva allineato una sequenza di distici proverbiosi e burleschi sulla situazione del momento, uno per ogni lettera dell'alfabeto. Questo poemetto si ricollega, nella struttura, all'antico genere della « tolkòvaja àzbuka », ossia a quegli « alfabeti » che nel Medioevo russo spiegavano in forma elementare i precetti religiosi e che furono poi parodiati dal popolo in altri « alfabeti » di intonazione satirica [2].

Con la sua semplicità mnemonica, lo schema alfabetico era particolarmente adatto per inculcare formulette politiche nelle masse ruvide e incolte. Lazarénko portava nell'arena lettere cubitali e, mostrandole al pubblico, declamava i distici corrispondenti, come un rapsodo che illustrasse una serie di cartelloni [3]. Cosí anche le indocili lettere dell'alfabeto, che avevano partecipato alla rivolta cubistica, si ammansivano come gli oggetti della Terra Promessa, assumendo carattere di ideogrammi politici.

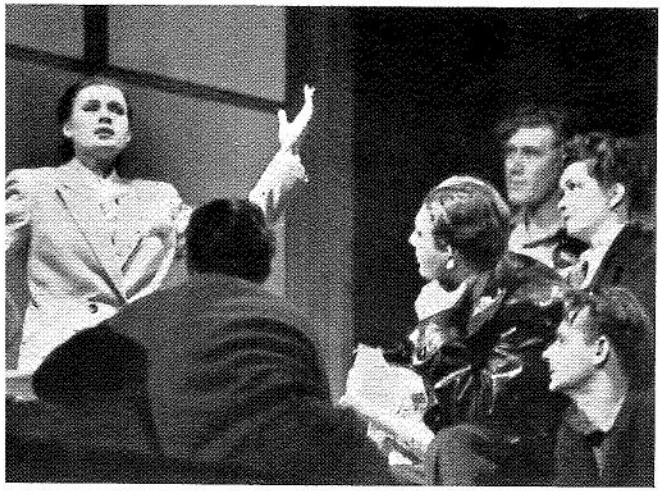
Lazarénko interpretò uno dei diavoli nella seconda variante di *Misterija-buff* e piú tardi allestí un intermezzo acrobatico per la messinscena di *Klop*. Espressamente per lui Majakovskij compose nell'autunno 1920 l'« entrée » *Čempionàt vsemírnoj klàssovoj bor'bý* [Campionato della lotta di classe universale], che fu rappresentata al Secondo Circo Statale di Mosca. La dicitura del titolo si incontra già nel poema *150 000 000* (vv. 1212-13) a proposito del gigantesco match tra Wilson e Ivàn. Ma il motivo del campionato e della sfida ricorre anche in altre pagine di Maja-

1 *Sovetskij cirk 1918-1938*, p. 121.
2 Cfr. V. P. Adrianova-Peretc, *U istokov russkoj satiry*, in *Russkaja demokratičeskaja satira XVII veka*, Mosca-Leningrado 1954.
3 Cfr. Ju. Dmitriev, *Russkij cirk*, p. 202.



32. *Il bagno* (sesto atto: la partenza per il futuro) al Teatro della Satira di Mosca (regia di Petròv, Jutkevič e Pluček, 1953).

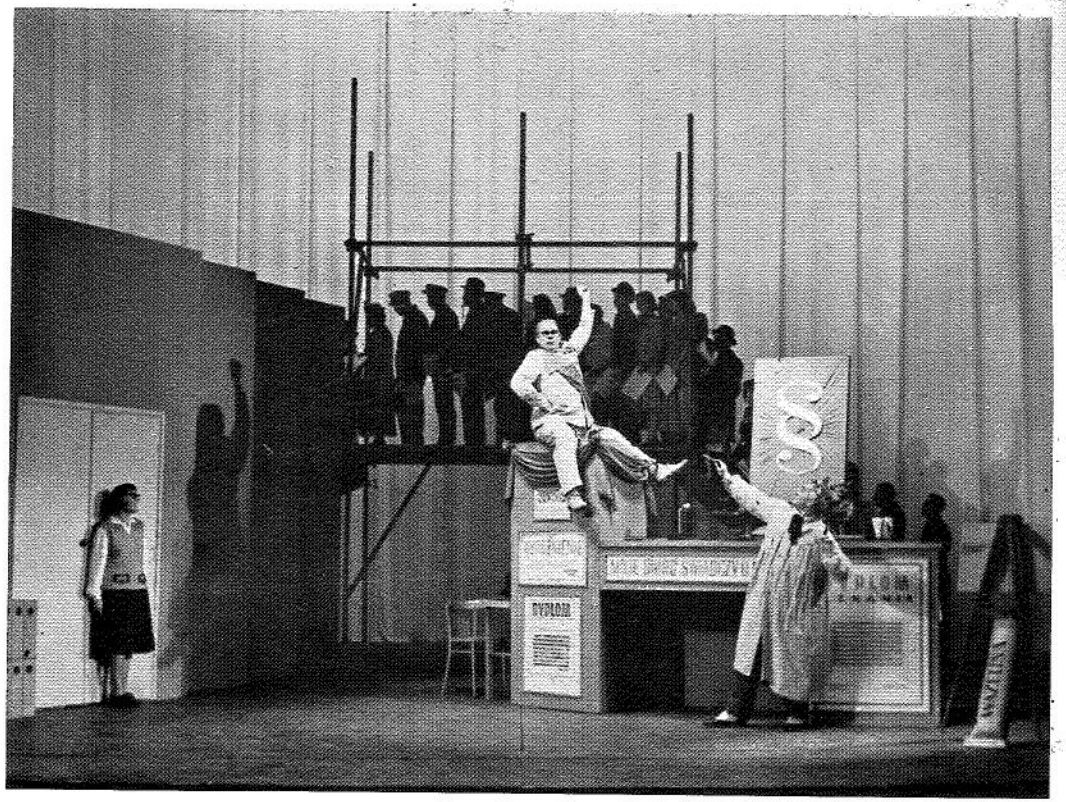
33. *Il bagno* al Teatro della Satira di Mosca (regia di Petròv, Jutkevič e Pluček, 1953).



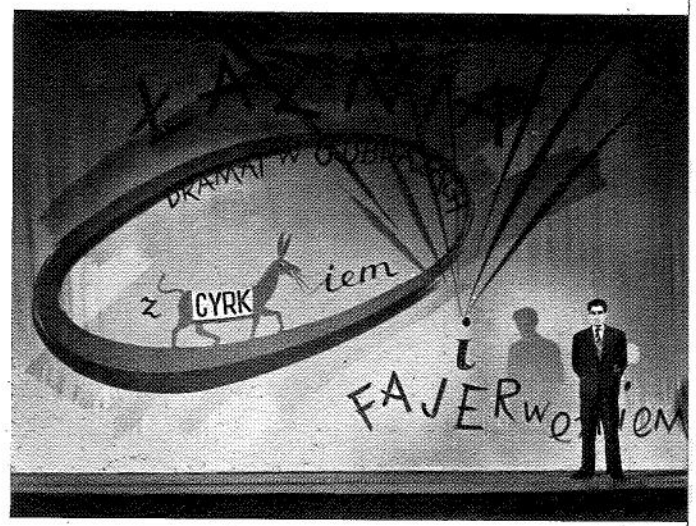
34. *Il bagno*
(la Donna Fosforescente
tra i giovani del Komsomòl)
al Teatro della Satira di Mosca
(regia di Petròv,
Jutkevič e Pluček, 1953).

35. *La cimice*
(terzo episodio:
le nozze di Prisypkin)
al Teatro della Satira di Mosca
(regia di Pluček e Jutkevič, 1955).

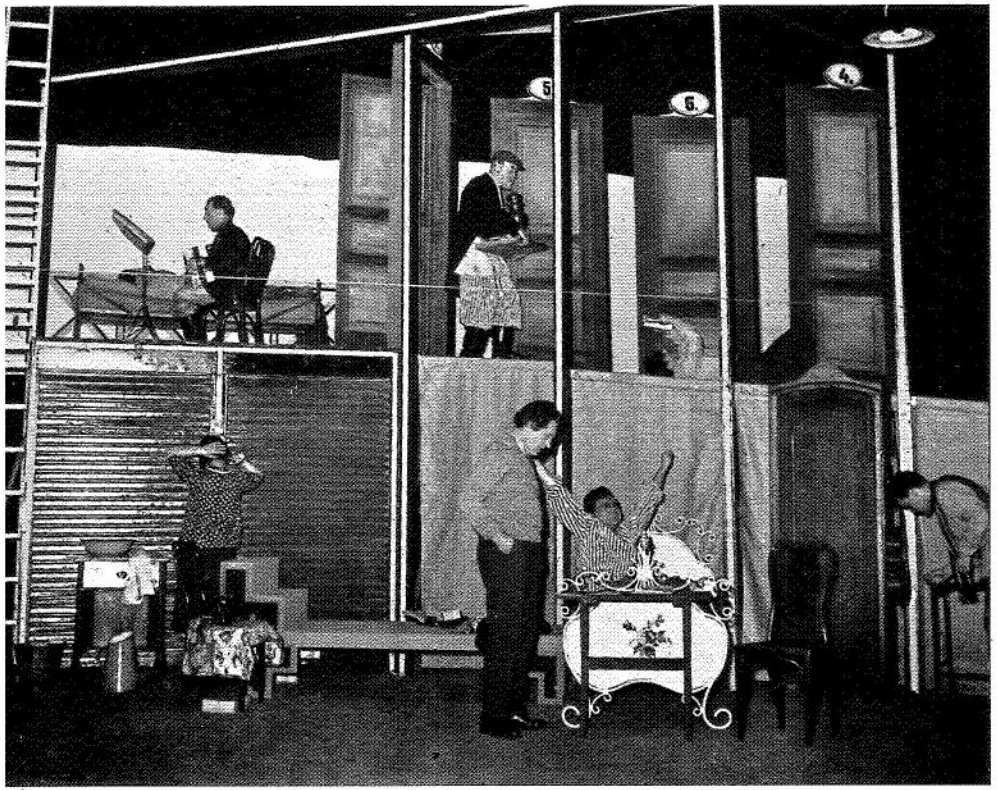
36. *La cimice*
(terzo episodio:
le nozze di Prisypkin)
al Teatro della Satira di Mosca
(regia di Pluček e Jutkevič, 1955).



37. *Il bagno* al Teatr Nowy di Lodź (11 dicembre 1954: regia Kazimierz Dejmek,
scene Józef Rachwalski).



38. *Il bagno*
al Teatr Nowy di Lodź
(11 dicembre 1954:
regia Kazimierz Dejmek,
scene Józef Rachwalski).



39. *La cimice* al Teatro D 34 di Praga (27 aprile 1956: regia E. F. Burian, scene V. Nývlt).

40. *La cimice*
al Teatro D 34 di Praga
(27 aprile 1956: regia E. F. Burian,
scene V. Nývlt).

kovskij, per esempio nella terza parte del poema *Vojnà i mir* [La guerra e l'universo]:

Nerone!
Salve!
Vuoi?
Lo spettacolo d'un magnifico teatro.
Oggi
si battono
stato contro stato
sedici gladiatori scelti.

(vv. 289-96).

I campionati di lotta, gli incontri di atleti nerboruti e fatticci, gli esercizi di forza erano un'attrazione indispensabile nei programmi dei circhi russi prima della rivoluzione [1]. Nella premessa al poema *Vozmezdie* [La nèmesi], rammemorando gli avvenimenti del 1910, Blok osserva:

A tutto questo è per me indissolubilmente legato il rigoglio della lotta francese nei circhi di Pietroburgo. Migliaia di persone vi prendevano grandissimo interesse. Tra i campioni erano veri artisti. Non dimenticherò mai l'incontro fra un deforme peso massimo russo e un olandese, il cui sistema muscolare rassomigliava a un perfetto strumento musicale di rara bellezza.

E Kuprín dedicò un lugubre racconto, *V cirke* [Nel circo], alle vicende di un ercole malato che muore dopo una straziante gara di lotta.

Nel numero di Majakovskij l'arbitro Zio Vanja, che era interpretato da Lazarénko, arieggia la figura di Ivàn Lébedev, entusiastico organizzatore di campionati di lotta francese a Pietroburgo prima della rivoluzione, noto appunto come Zio Vanja. Oltre all'arbitro, agiscono in questa « entrée » il Campione dell'Intesa Lloyd George, il Campione d'America Wilson, il Campione di Francia Millerand, il Campione di Crimea Vrangel', il Campione di Polonia Piłsudski, il Campione speculatore Sidorov, il Quasi campione menscevico.

[1] Cfr. Ju. Dmitriev, *Russkij cirk*, pp. 235-45.

All'inizio costoro sfilano in una sorta di « parade-allée », presentati dall'arbitro con versi salaci, che ricalcano le tirate dei « nonni del carosello ». Si agguantano poi in tenzoni furiose, disputandosi una corona, un'enorme moneta d'oro e un sacco coi « profitti della strage imperialistica ». Infine la Rivoluzione, campione del mondo, mette al tappeto Madame Entente, e Zio Vanja incita gli spettatori ad arrolarsi nell'Esercito Rosso.

Tornano dunque anche qui le situazioni e gli accenti di *Misterija-buff* e delle commediole di propaganda. I goffi pupazzi di questa scena sembrano anch'essi ritagliati dai quadretti satirici della ROSTA.

3.

Verso il 1927 i circhi sovietici ripristinarono il vecchio genere della pantomima eroica, rinnovandolo coi temi della rivoluzione. Fautore di questa ripresa fu soprattutto Vil'jams Truzzi, ammaestratore di cavalli e cavallerizzo d'alta scuola, discendente dalla gloriosa dinastia dei Franconi. Paladino di giuochi equestri in un'epoca in cui, come cantò Esènin, ai cavalli vivi s'era sostituita una « cavalleria d'acciaio », Vil'jams Truzzi amava i numeri sontuosi e appariscenti, gli spettacoli d'effetto [1]. Con grande sfarzo egli mise in scena nel 1928 al Primo Circo di Mosca un mimodramma sulla guerra civile dal titolo *Machnòvščina* [Le bande di Machnò], tumultuosa sequela di cavalcate, battaglie, esplosioni, in cui Lazarénko sosteneva la parte dell'anarchico Machnò [2].

Invogliata dal successo di questo tentativo, la Direzione centrale dei

1 Di lui scrisse Jurij Oleša: « È l'ultimo dei cavalieri. L'ultimo uomo leggiadro del circo. Per l'ultima volta si impennano insieme venti cavalli, per l'ultima volta uno di essi, delicato come un antilope, con un diadema spagnolo e una mascherina di merletto, s'inginocchia dinanzi al palco del direttore... Per l'ultima volta il cavaliere galoppa su due cavalli a un tempo, per l'ultima volta rotea la cavalcata al tintinnío delle nacchere e il cavaliere si toglie il cilindro di seta che luccica d'un serpeggiante balenío » (*V cirke* cit., p. 366).

2 Cfr. Kuznecòv, *Cirk* cit., pp. 409-10, e *Arena i ljudi sovetskogo cirka* cit., pp. 46-52, oltre a Radunskij, *Zapiski starogo klouna* cit., pp. 40-41.

circhi di stato nel gennaio 1930 propose a Majakovskij di stendere il libretto d'una pantomima sulla rivoluzione del 1905. Nacque cosí il canovaccio della « féerie » *Moskvà gorit* [Mosca in fiamme], che rievoca gli avvenimenti del 1905, collegandoli con la rivoluzione d'Ottobre e coi fatti piú notevoli del primo decennio sovietico.

A questo lavoro Majakovskij si preparò consultando documenti storici e annate di vecchie riviste. Da caricature del 1905 derivano, ad esempio, la scena in cui il generale Trèpov posa la sua manaccia intrisa di sangue sulla costituzione promulgata da Nicola II e quella in cui zar, zarina e ministri soffiano sulle copie del manifesto ammonticchiate come una casetta di carte, scompigliandole. Alla vignetta d'un giornale satirico è ispirato anche l'episodio che adombra la struttura del regime zaristico con la « piramide delle classi »: sugli operai incatenati, che ne costituiscono la base, si allineano in diverse file sovrapposte funzionari, sacerdoti, ministri, possidenti, formando una labile piramide, al cui vertice vacilla un minuscolo zar dall'enorme corona.

Il libretto di *Moskvà gorit* è come un'antologia di attrazioni. Vi si trovano giuochi icariani e acrobazie sul tappeto, equilibrismo sui trampoli e salti attraverso una serie di cerchi, numeri equestri e cani ammaestrati, « quadri viventi » e intermezzi di clowns, e persino un accenno di pantomima nautica.

Sulle orme di Mejerchol'd, che aveva portato sul palcoscenico macchine, motociclette, attrezzi agricoli, Majakovskij mise a profitto l'ampiezza dello « chapiteau », inserendo nel proprio canovaccio scontri, incendi, mischie, barricate, cortei di carri carcerari, cariche di cavalleria cosacca. Anche il continuo ricorso a proiezioni cinematografiche, a cifre luminose, a emblemi fosforescenti ci rammenta le esperienze del teatro d'avanguardia. Le attrazioni però non sono raccozzate a capriccio, ma servono al poeta per condensare una vicenda o per definire un personaggio.

Prendiamo ad esempio le evoluzioni ai trapezi volanti. I poliziotti inseguono un operaio che diffonde manifestini. L'operaio-acròbata sfugge alla caccia, balzando da un trapezio all'altro. I poliziotti-pagliacci, sudati

BIBLIOTECA

e ansimanti, tentano di arrampicarsi, ma si impigliano ridevolmente nelle sciabole e nei foderi delle pistole.

I salti d'un clown in un'infilata di anelli raffigurano invece la vertiginosa carriera ministeriale di Kérenskij. Guizzando attraverso cerchi sorretti da domatori « di aspetto borghese », Kérenskij-clown raggiunge la camera della zarina Aleksandra Fëdorovna. E qui, dopo aver contemplato il busto di Napoleone imitandone l'atteggiamento, si butta sfinito sul letto imperiale.

Questo episodio, come anche la parata grottesca dei monumenti degli zar, proviene dallo scenario di *Dvadcat' pjatoe* [Il Venticinque]. Non c'è attrazione o esercizio, in *Moskvà gorit*, che non contenga un preciso riferimento a circostanze storiche. Anche della pantomima nautica Majakovskij si vale per illustrare un periodo politico, e precisamente l'inizio della lotta per i colcosi. Saltando giú dalla cupola, un « kulàk » (variante della tradizionale figura del « grassone di guttaperca ») affonda nell'acqua che si rovescia in una turbina. Dall'acqua gorgogliante salgono come grosse bolle nugoli di palloni. I « pionieri » pescano poi un fantoccio che riproduce il « kulàk » e lo smontano, gettandone i pezzi in un sacco.

E cosí anche in questa « féerie » i personaggi sono maschere, fagotti di stoppa, e le scene hanno i rozzi risalti del « lubòk ». Che Majakovskij intendesse rivolgersi a un pubblico elementare è dimostrato dalla scurrilità di episodi come quello in cui soldati-pagliacci trascinano nella « Lavanderia di Sua Maestà » un interminabile nastro di sudicie brache dello zar.

Mistura di buffo e di trionfale, *Moskvà gorit* non ha alcun intreccio. È un seguito di cartelloni, saldati insieme con tutte le astuzie del montaggio cinematografico. Rinunziando alla trama in nome della veracità documentaria, Majakovskij sembra rimettervi in auge l'interesse del LEF per la cronaca e la « fattografia ».

Alcuni passi riprendono analoghe immagini delle pellicole di Ejzenštejn. Ci si ricorda, ad esempio, di quelle sequenze di *Oktjàbr'* [Ottobre] in cui Kérenskij, magro e striminzito, sale a gradino a gradino la scalinata del Palazzo d'Inverno, indugia dinanzi alla statua di Napoleone

per scimmiottarne il cipiglio, e si pone a giacere nel letto della zarina.

Desideroso di far penetrare nel circo la parola poetica, Majakovskij diede largo spazio nel suo scenario ai dialoghi in rima e alle declamazioni. La parte verbale, intercalata di strofette satiriche, di esortazioni didattiche e di taglienti battute che ormeggiano le tirate dei clowns politici, assume qui un rilievo insolito nei lavori del circo.

Sebbene anche in passato le pantomime contenessero inserti dialogati, *Moskvà gorit*, per la ricchezza del parlato, sconfina dai limiti della vecchia pantomima. Perciò Majakovskij propose di definirla, con espressione non troppo appropriata, « melomima eroica ». Comunque, la novità del libretto consiste appunto nell'irruzione di impulsi poetici in una forma di spettacolo ormai logora. E la poesia non è solo nei dialoghi o nelle marce o nei motti degli araldi, ma le attrazioni stesse equivalgono a metafore. « La mia melomima — disse Majakovskij — è un genere nuovo rispetto alla vecchia pantomima del circo, come il cinema sonoro rispetto a quello muto » [1].

4.

Dopo la consegna di *Moskvà gorit*, il 22 febbraio 1930 Majakovskij concluse un contratto con la Direzione centrale dei circhi di stato per una rivista politico-satirica in cinque atti dal titolo provvisorio *Deržis'* [Tieni duro], destinata ai music-halls di Mosca e di Leningrado [2]. Alla stessa Direzione promise una pantomima d'argomento coloniale e lo scenario d'uno spettacolo di massa da recitarsi sulle « Lèninskie gory » a Mosca [3].

In marzo approntò una seconda variante di *Moskvà gorit* come « azione di massa con canti e parole ». Le differenze tra le due redazioni sono esigue. Per adattarla alle esigenze d'una rappresentazione all'aperto nel Parco della cultura e del riposo a Mosca, Majakovskij tralasciò nella

1 Cfr. Kuznecòv, *Arena i ljudi sovetskogo cirka* cit., p. 125.
2 Cfr. A. Fevral'skij, *Majakovskij-dramaturg*, p. 119, e Katanjan, *op. cit.*, p. 397.
3 Cfr. Fevral'skij, *op. cit.*, pp. 119-20.

seconda variante la pantomima nautica, e per renderne il contenuto piú attuale, come aveva già fatto con *Misterija-buff*, vi inserí i personaggi del papa, di Piłsudski, MacDonald, Tardieu, che dominavano allora l'orizzonte politico.

La prima variante venne data al Primo Circo di Mosca il 21 aprile 1930, una settimana dopo la morte del poeta. Vi parteciparono cinquecento comparse, fra artisti di circo, allievi di scuole drammatiche e circensi e reparti di cavalleria. Le scene furono progettate da Valentina Chodasevič, che era stata collaboratrice costante di Vil'jams Truzzi.

Majakovskij era intervenuto alle prove, aiutando gli attori con suggerimenti e consigli, specialmente per la dizione dei versi, che in un primo momento aveva scoraggiato la gente del circo. Abbiamo visto a proposito di *Klop* e di *Banja* che Majakovskij negli ultimi anni si appassionò sempre piú di regia. A leggere le cronache di questo spettacolo, si ha l'impressione che egli abbia contribuito notevolmente alla sua messinscena, anche perché il regista Sergéj Ràdlov s'era ammalato.

L'idea di affidare, ad esempio, la parte dello zar a uno sparuto nano bagonghi, scegliendo per zarina una bambola gigantesca, mossa da una comparsa nascosta sotto le sue vesti, ci sembra scaturita dalla fantasia del poeta. Lo stesso può dirsi di molte altre trovate [1].

Del resto il libretto di *Moskvà gorit*, con le sue folte didascalie e le minuziose annotazioni tecniche, ha tutto il carattere d'uno spartito di regia. A sostegno del nostro pensiero citeremo una preziosa testimonianza di A. Dankman:

> Il piano registico della pantomima di circo è inseparabile dallo scenario. Cosí asseriva Majakovskij. E perciò durante il nostro ultimo incontro disse che nel circo del futuro l'autore dovrà essere anche regista. Egli vagheggiava di mettere in pratica la propria idea in un secondo lavoro, d'argomento coloniale. Tuttavia questa fusione di autore e regista venne da lui almeno in parte attuata nella sua melomima. Egli assistette a tutte le prove notturne. La regia di *Moskvà gorit* fu ispirata in larga misura dalle indicazioni di Majakovskij [2].

[1] Cfr. le memorie di Dmitrij Al'perov in *Sovetskij cirk 1918-1938*, pp. 135-42.
[2] Cfr. Katanjan, *op. cit.*, p. 404.

VIII. Dai baracconi a Mejerchol'd

1.

Majakovskij non si limitò dunque a comporre commedie e canovacci di circo, ma volle essere al centro della vita teatrale del proprio tempo. Fece l'attore, l'aiuto regista, diffuse in articoli, slogans, discorsi e strofette polemiche le tesi del teatro d'avanguardia. E non basta: aprendo a caso i suoi libri, si trovano di primo acchito riferimenti teatrali e squarci drammatici, in cui sfoggia una mimica e un'enfasi degne d'un grande tragico. La forza di Majakovskij è appunto in questo suo ininterrotto recitare nel vivo dell'epoca, non come un qualsiasi Aktër Aktërovič sfiatato, ma come un interprete ardente che non sa risparmiarsi e impegna tutto se stesso, movendo verso un finale irreparabile.

Un accorto regista saprebbe mettere in scena l'inizio del poema *Oblako v štanach* [La nuvola in calzoni]:

> Voi pensate che sia il delirio della malaria?
>
> Ciò accadde,
> accadde a Odessa.
>
> « Verrò alle quattro » – aveva detto Maria.
>
> Le otto.
> Le nove.
> Le dieci.
>
> Ed ecco anche la sera
> nel ribrezzo notturno
> se n'è andata via dalle finestre
> lugubre,
> dicembrina.
>
> (vv. 31-42).

Nel poema *Vojnà i mir* [La guerra e l'universo] il mondo è un « palcoscenico squassato dal falò dell'orchestra » e i disastri delle battaglie suggeriscono al poeta macabre immagini di teatro:

corse fuori la morte e cominciò
a danzare sopra le carogne,
Taglioni snasata d'un balletto di scheletri.

(vv. 563-65).

Di scenografici sprazzi di luce è intessuta la lirica *Teatri*, che Majakovskij scrisse ai primordi del futurismo (1913):

Con enormi caratteri tu verghi
il racconto di chi sale al proscenio,
e invitano di sera dalle tavole
le pupille di affissi impiastricciati.

Un'automobile truccò le labbra
ad una scialba donna di. Carrière,
due bassotti di fuoco sbrandellavano
le pellicce alla gente accorsa in fretta.

Solo una pera sfavillante ruppe
contro l'ombra le lance d'una rissa,
con fiori di felpa dal ramo dei palchi
squallide marsine spenzolarono.

Riguardando ora nel suo insieme la drammatica di Majakovskij, ciò che piú colpisce è sempre il felice innesto degli esperimenti moderni con la tradizione del teatro popolare. Il rustico umore dei baracconi rivive soprattutto nella gaiezza, nei bisticci, nei ritmi festosi di *Misterija-buff*, che fu definita da Punin « la cosa piú allegra delle lettere russe dopo *Che disgrazia l'ingegno!* » [1]. Ma in genere tutte le commedie del nostro poeta attingono all'eloquenza sgargiante dei « nonni del carosello », alle

1 N. Punin, O « *Misterii-buff* » *Vl. Majakovskogo*, in « Iskusstvo Kommuny », 15 dicembre 1918, n. 2.

tirate dei pagliacci del « raus » [1], agli artifizi e ai prodigi degli spettacoli da fiera.

Dalle risorse dei baracconi deriva a Majakovskij il gusto degli ordigni fragorosi e delle scene all'inferno, dei fuochi e dei mutamenti fulminei. Il viaggio nel tempo, di cui narra *Banja*, ci fa ricordare le « féeries » d'avventure che si davano in Russia al principio del secolo nei giardini d'estate. E le maschere, cosí numerose in Majakovskij, dai « puri » di *Misterija* agli obesi dei cinescenari, dai tomboli della ROSTA ai buffi caricati di *Banja*, equivalgono alle figure delle commedie popolari.

Quando, in *Vladímir Majakovskij*, egli esorta gli straccioni:

cercate i pingui nelle case-gusci,
battete la gioia nel tamburello dei ventri,

(vv. 69-70).

si pensa alle vecchie farse russe che mettono alla berlina i possidenti, specialmente a quella del XVII secolo che suol citarsi col titolo *Kak cholopy iz gospod žir vytrjachivajut* [Come gli schiavi scrollano il grasso dai padroni], in cui un'accolta di servi della gleba bastona un proprietario sugnoso e arrogante [2].

Agli espedienti dei baracconi ci riconducono inoltre certi passaggi in cui Majakovskij giuoca scopertamente al teatro. Nella seconda redazione (atto III) di *Misterija-buff*, ad esempio, i diavoli si fanno eco da un punto all'altro della sala. E in *P'eska pro popov*, alla fine, il pope Svinuil si rivolge al personaggio che ha nome Teatro della Satira, ringraziandolo di essersi rammentato di lui in tempi cosí sfavorevoli al clero e pregandolo di porgere il suo saluto al governo operaio-contadino, a Lunačarskij, a Majakovskij, al regista Zonov, allo scenografo Maljutin.

Nel 1940, incitando le scene sovietiche a riprendere i lavori del poeta, Igor' Il'inskij scriveva:

1 Il « raus », dal tedesco « heraus », era un balconcino sospeso sulla facciata dei teatri-circhi e dei teatrini delle « miniature ».

2 Cfr. *Russkoe narodnoe poetičeskoe tvorčestvo*, I, Mosca-Leningrado 1953, pp. 411-13, e *Russkaja narodnaja drama XVII-XX vekov*, a cura di P. Berkov, Mosca 1953, pp. 43-44.

Molto di ciò che il teatro russo fece nell'epoca precedente alla scuola di Stanislavskij, e con non poco successo, fu assimilato e trasposto su nuove basi dalla drammaturgia di Majakovskij. Le « féeries » del baraccone di Lentovskij, al quale, a proposito, deve molto anche la tecnica scenica del Teatro d'Arte, gli spettacoli delle fiere russe coi « petruški », i pagliacci, i diavoli che sprofondano sottoterra: tutte queste forme teatrali autenticamente popolari entrarono in modo organico nella concezione drammatica di Majakovskij [1].

Lo stesso poeta del resto era orgoglioso d'un tale legame. Nel dibattito su *Banja*, tenutosi il 27 marzo 1930 alla Casa della Stampa di Mosca, egli affermò: « ... invece d'un teatro psicologico noi rappresentiamo un teatro spettacolare. Oggi su " Mosca sera " sono stato criticato dagli operai. Uno dice: " Baraccone ", l'altro: " Petruška ". Ed io per l'appunto volevo baraccone e petruška » [2].

L'inclinazione ai generi da fiera, alle burle dei circhi, alle forme minori dello spettacolo spiega perché Majakovskij esaltasse attori d'operetta come M. Rostovcev e Grigorij Jaròn, i quali univano alle doti comiche e alla scioltezza dei gesti la capacità di ammodernare con battute improvvise la parte [3]. Dei due teneva in gran pregio specialmente il secondo, stimato anche da Mejerchol'd, come Il'inskij racconta, « per la vivezza grottesca che rasentava talvolta l'eccentrismo, per il perfetto cesello dei movimenti e dei passi di danza, per il senso del buffo » [4].

Come si vede, le predilezioni di Majakovskij collimavano con quelle di Mejerchol'd, il quale ammirava gli eccentrici del music-hall e del circo a tal punto che suggerí a Il'inskij, per la parte di Arkadij ne *La Foresta* di Ostrovskij, di modellarsi sul comico di varietà Alekséj Matov e sul fantasista francese Georges Milton, che si trovava allora in tournée in Russia [5].

L'influsso benefico delle arlecchinate, delle prodezze giocose dei baracconi impedí che le commedie di Majakovskij inaridissero per la secchezza delle formule politiche. Certo, anche lui, al pari di tanti commediografi dei primi anni sovietici, scivolò spesso in un moralismo raziocinante, in una didattica da « débat » medievale, ma proprio per questo sostrato di briosità popolare i suoi lavori non furono mai pedanteschi ed acerbi come quelli, poniamo, di Sergéj Tret'jakòv, che s'attenne ad un gelido, accigliato rigorismo senza colori [1].

1 Igor' Il'inskij, *Dramaturgija Majakovskogo živa!*, in « Literaturnaja gazeta », 10 aprile 1940.
2 *Vystuplenie na dispute o « Bane » v Dome Pečati*, in *Polnoe sobranie sočinenij*, XII, Mosca 1937, p. 317.
3 Cfr. I. Il'inskij, *Majakovskogo na scenu!*, in « Teatr », 1940, 4.
4 I. Il'inskij, *Sam o sebe*, in « Teatr », 1958, 8 (cap. 15).
5 Cfr. ivi, 10 (cap. 20).

2.

Attraverso le esperienze del teatro popolare Majakovskij ritrova il filone comico degli autori dell'Ottocento. Non giungeremo agli eccessi di un Punin, il quale asserí: « Non c'è stato ancora un movimento letterario cosí virtualmente ricco di classicismo, come quello futuristico » [2], ma è innegabile che le commedie di Majakovskij, con tutta la loro novità sperimentale, si ricollegano per molti aspetti alle invenzioni dei classici russi del secolo scorso.

Abbiamo già posto in rilievo che i burocrati di *Banja* somigliano ai personaggi di *Delo* [Il Processo] di Súchovo-Kobýlin, autore piú volte rappresentato da Mejerchol'd. Al teatro di Súchovo-Kobýlin, e soprattutto alla commedia-scherzo *Smert' Tarelkina* [La morte di Tarelkin], la drammaturgia di Majakovskij s'avvicina anche per i trucchi da vaudeville, per le battute proverbiose, per le iperboli farsesche.

In *Vladímir Majakovskij* il Bacio che ingrandisce come un fantoccio gelatinoso ci rammemora il Naso del racconto gogoliano [3]. Le parole-svolazzi e i goffi barbarismi di Bajan e di Pobedonosikov non divergono da certe locuzioni « transmentali » di Chlestakòv, come « labardàn » o

1 Ci riferiamo al « mélo » e all'« agitguignol » da lui scritti per Ejzenštejn, alla commedia eugenetica *Choču rebënka* [Voglio un bambino: cfr. « Novyi LEF », 1927, 3], alla « cronaca in nove anelli » *Ryči, Kitaj!* [Ruggisci, Cina!], messa in scena al TIM da V. Fëdorov, allievo di Mejerchol'd, il 23 gennaio 1926.
2 N. Punin, *O « Misterii-buff » Vl. Majakovskogo* cit.
3 Cfr. N. I. Chardžiev, *Zametki o Majakovskom*, in *Novoe o Majakovskom*, pp. 400-1.

« movetòn ». Nel secondo quadro di *Klop* apprendiamo dal Giovane scalzo che Bajan ha venduto per suoi i versi di Apuchtin. Similmente, nel terzo atto del *Revisore*, Chlestakòv si dà vanto d'aver composto *Le nozze di Figaro*, *Roberto il Diavolo*, la *Norma*.

Come i personaggi dei classici, anche gli eroi di Majakovskij ostentano un'esilarante insipienza geografica. Quando Ivàn Ivànovič chiede a Pont Kitsch: « Siete stato in Inghilterra? Ah, io ci sono stato in Inghilterra!... Dappertutto inglesi... Ed ho appunto comprato un berretto a Liverpool ed ho visitato la casa dove viveva l'Antidühring. Straordinariamente interessante! », si ripensa al dialogo fra il marinaio Ževakin e l'ufficiale in congedo Anučkin in *Ženit'ba* [Il matrimonio] di Gogol':

Anučkin E come, permettetemi di farvi ancora una domanda, — in che lingua si esprimono in Sicilia?

Ževakin Ma naturale, tutti in francese.

Anučkin E tutte le signorine decisamente parlano in francese?

Ževakin Tutte, decisamente. Voi, forse, non ci crederete: noi vi siamo stati trentaquattro giorni, e in tutto quel tempo non ho sentito da loro una sola parola in russo.

(Atto I, scena XVI).

Oppure al colloquio fra il registratore di collegio in pensione Evdokim Zacharovič Žigalov e il pasticciere greco Charlampij Dymba in *Svàd'ba* [Le nozze] di Čechov:

Žigalov ... E tigri da voi, in Grecia, ce ne sono?

Dymba Ci sono.

Žigalov E leoni?

Dymba Anche i leoni ci sono. In Russia non c'è nulla, ma in Grecia c'è tutto. C'è mio padre, mio zio, i miei fratelli, e qui non c'è niente.

Žigalov Ehm... E capidogli in Grecia ce ne sono?

Dymba C'è tutto.

Con la sua smania di grandezza, coi suoi vezzi di risalito, Prisypkin richiama ai nostri occhi l'immagine di Podchaljuzin, il protagonista della

commedia di Ostrovskij *Svoi ljudi-sočtëmsja* [Coi propri ci si arrangia]. Quando l'eroe di *Klop* rammenta alla suocera: « La mia casa deve sguazzare nell'abbondanza », « I miei futuri figli ereditari devono essere educati in un clima di raffinatezza », ci par di riudire le parole con cui il commesso Podchaljuzin, pidocchio rifatto, promette alla fidanzata Olimpiàda Samsònovna, detta Lípocka, un'esistenza sfarzosa: « Credete che vivremo in una casa simile? Ne compreremo una in via delle Carrozze, e come la faremo adornare! Sui soffitti saranno dipinti uccelli del paradiso, sirene e cupídi d'ogni sorta! Solo per vederla la gente sborserà denaro » (atto III, scena v).

L'episodio del « matrimonio rosso » sembra a tratti ispirarsi a *Svàd'ba* di Čechov. Prisypkin sfoggia in quell'occasione lo stesso impettito sussiego di Epaminond Maksimovič Aplombov, il quale obietta alla suocera che lo esorta a danzare: « Non sono un qualunque Spinoza da mettermi a far le piroette. Sono un uomo positivo e con un carattere, e non vedo svago alcuno nei futili divertimenti ».

Le smancerie di Elzevira durante la festa nuziale corrispondono ai languori dell'ostetrica Zmejukina nel vaudeville di Čechov. Conversando col telegrafista Ivàn Jat', la Zmejukina sospira: « Datemi atmosfera! Sentite? Datemi atmosfera! », « Ah, lasciatemi in pace! Datemi poesia, estasi! Fatemi vento! Fatemi vento! » Allo stesso modo Elzevira implora Bajan: « Ah! Sonate, ah! Il valzer " La malinconia di Makarov per Vera Cholòdnaja ". Ah, è cosí charmant, ah, è semplicemente una petite histoire ».

Potremmo indicare molte altre analogie fra i componimenti drammatici di Majakovskij e gli autori dell'Ottocento, e mettere in luce persino curiose affinità con le opere comiche russe del XVIII secolo. Confrontare, ad esempio, la scena dei rivenduglioli in *Klop* con quella dei venditori di cuffie, di nastri e di taffettà nell'opera comica di M. Matinskij *Sankt-Petersburgskij Gostinyj dvor* [La galleria con negozi di San Pietroburgo, 1781: atto I, scena II]. Ma basterà aggiungere che l'epilogo di *Klop*, con l'eroe che si rivolge direttamente al pubblico, ci riporta anch'esso agli accorgimenti dei classici. Tarelkin, Podchaljuzin e innu-

merevoli altri personaggi del teatro russo ottocentesco (per lo piú personaggi sinistri e truffaldini) nel finale s'avanzano alla ribalta con un'ambigua battuta o un invito beffardo, che vuole implicare nel giuoco anche gli spettatori.

3.

Majakovskij non tralasciò mai occasione di schernire gli aspetti posticci e dozzinali del teatro: il « vecchio teatro adulterino » [1], le commedie dolciastre a uso dei filistei [2], i balletti sul tipo di quello di Gliér, i « lustrini delle stelle dell'opera e il mantello mefistofelico » [3]. Egli torna piú volte sui ridevoli stampi del teatro lirico con parodie che rammentano a tratti i quadri e i disegni in cui Klee ironizza il mondo e i paesaggi dell'opera. Si ricordi l'inizio di *Prikàz N. 2 Armii iskusstv* [Ordine n. 2 all'Esercito delle arti, 1921]:

A voi,
baritoni ben nutriti,
che dai tempi di Adamo
ai giorni nostri
squassate gli stambugi chiamati teatri
con le arie dei Romei e delle Giuliette.

Immaginando il teatro dapprima come una parata di manichini pittorici e poi come una fuga di cartelloni animati, una commedia di maschere, Majakovskij fu sempre contrario alle analisi psicologiche e alle minuzie del naturalismo. Non c'è perciò da stupirsi se il Teatro d'Arte e il « sistema » di Stanislavskij divennero bersaglio della sua satira.

Già nel 1913, in tre articoli paradossali e farraginosi sui rapporti fra

[1] *Vystuplenie na dispute o « Bane » v Dome Pečati*, in *Polnoe sobranie sočinenij*, XII, Mosca 1937, p. 317.

[2] Ad una di queste, *Prochodnàja kòmnata* [La stanza di passaggio] di B. Pušmin, rappresentata al Teatro Korš il 21 febbraio 1928, dedicò la mordente poesia-recensione *Daëš' tuchlye jàjca* [Dacci uova marce, 1928].

[3] Prologo della prima redazione di *Misterija-buff* (vv. 38-39).

il teatro e il cinema [1], egli attacca le scene che ricalcano macchinalmente la realtà: « Osservate — dice — il lavoro del Teatro d'Arte. Scegliendo soprattutto drammi di vita quotidiana, si sforza di trasportare sul palcoscenico, tale e quale, un pezzo di strada disadorna. Imita servilmente la natura in tutto, dal fastidioso scricchiare del grillo alle tende ondulate dal vento ».

Il vecchio teatro ancorato al realismo non ha piú senso, asserisce Majakovskij, dal momento che per copiare la vita esiste ora il cinema. « A che scopo tutto il complesso congegno del trovarobato, se in dieci metri di tela si può dare l'oceano a grandezza " naturale " e il movimento delle moltitudini d'una città? » Il poeta era convinto in quegli anni che il cinema fosse soltanto un genere meccanografico, un mezzo di riproduzione, atto a sostituire validamente il teatro naturalistico, e riteneva che un nuovo teatro della parola poetica sarebbe nato dagli esperimenti del futurismo.

È interessante a questo proposito un suo intervento, di cui si ha notizia soltanto dai giornali, intervento a un dibattito tenutosi il 18 aprile 1914 al Museo Politecnico di Mosca sul dramma *Mysl'* [Il Pensiero] di Andréev, che era stato messo in scena il 17 marzo dal Teatro d'Arte:

> Quando il signor S. Goloušev come oppositore arrischiò la domanda: « Bene. Si respinga il Teatro d'Arte, ma quale teatro creeremo al suo posto? », dall'alto si udí d'improvviso il grido di Majakovskij: « Il mio teatro a Pietroburgo. Il teatro di Majakovskij »...
>
> Poi il signor Majakovskij salí sulla cattedra. Il suo breve discorso può riassumersi in queste parole: al Teatro d'Arte prospera la retorica, mentre il vero teatro dev'essere teatro dell'azione e dello spettacolo [2].

Contro le tendenze del Teatro d'Arte, benché indirettamente, è rivolto anche il saggio *Dva Čechova* [Due Čechov, 1914], in cui Maja-

[1] *Teatr, kinematograf, futurizm*; *Uničtoženie kinematografom « teatra » kak priznak vozroždenija teatral'nogo iskusstva* [La distruzione del « teatro » da parte del cinematografo come indizio di rinascita dell'arte teatrale]; *Otnošenie segodnjašnego teatra i kinematografa k iskusstvu* [Il rapporto del teatro d'oggi e del cinematografo con l'arte].

[2] Cfr. KATANJAN, *op. cit.*, p. 66.

kovskij oppone al Čechov « cantore del crepuscolo » e rapsodo d'una vita grigia un Čechov sensibile alle sottigliezze dello stile, « forte, allegro, artista della parola ». « Tutte le opere di Čechov – egli afferma – sono la soluzione di problemi puramente verbali ».

Quel saggio potrebbe accostarsi a certe bislacche « invenzioni » di Evreinov, come la seguente:

Quando vedo le commedie di Čechov nell'esecuzione degli artisti della scuola di Stanislavskij, mi vien voglia di urlare a tutti questi eroi realistici sino all'incubo: andiamo a teatro! Proprio cosí! E Zio Vanja, e le Tre sorelle, e la Zarèčnaja-Gabbiano, e persino Firs del *Giardino dei ciliegi*! Andiamo tutti a teatro! Vi rianimerete! Diverrete diversi! Vi si apriranno altre possibilità, altre sfere, altri orizzonti... [1].

Dopo l'incontro con Mejerchol'd l'ostilità di Majakovskij per il Teatro d'Arte si fece piú intensa. Nel Prologo della seconda variante di *Mistérija-buff*, prendendosi giuoco del metodo di Stanislavskij, il poeta dichiara:

Ad alcuni teatri non importa
rappresentare:
per loro
la scena è soltanto
il buco d'una toppa.
Siediti dunque tranquillo,
diritto o di sbieco,
e guarda un pezzo di esistenza altrui.
Guardi e che vedi?
Barbugliano sopra un divano
le zie Mànje
e gli zii Vanja.
Ma a noi non interessano
né gli zii né le zie, –
le zie e gli zii li troverete a casa.
Anche noi mostreremo l'autentica vita,
ma trasformata dal teatro
nel piú singolare spettacolo.

(vv. 31-48).

[1] N. N. Evreinov, *Teatr kak takovoj* (2ª edizione), Mosca 1923, pp. 108-9.

Dell'accanimento con cui Majakovskij avversava le formule di Stanislavskij testimoniano le parole da lui pronunziate il 2 ottobre 1926 in risposta a Lunačarskij durante una disputa sulla politica teatrale del governo sovietico. Scagliandosi con smodata violenza contro il Teatro d'Arte per la messinscena del dramma *Dni Turbinych* [I giorni dei Turbiný], in cui Michaíl Bulgàkov ritrae gli ufficiali bianchi senza rancori di parte, come cavalieri sfortunati d'un mondo in declino, egli disse tra l'altro:

In che cosa Anatolij Vasil'evič [Lunačarskij] avrebbe torto al cento per cento? Se pensasse che questa *Guardia bianca* [1] debba considerarsi un fatto casuale nel repertorio del Teatro d'Arte. Io penso che essa ne costituisca il giusto e logico coronamento: cominciarono con zia Mànja e zio Vanja e hanno finito con la *Guardia bianca*. Per me è cento volte piú piacevole che ciò sia maturato e venuto fuori, anziché dissimularsi sotto il manto dell'arte apolitica. Prendete il famigerato libro di Stanislavskij *La mia vita nell'arte*, questo celebre libro per ghiottoni: vi troverete già nella prefazione panegirici di mercanti... [2].

Ma anche gli slogans in versi aggiunti al testo di *Banja* oppugnano con irruenza il realismo del Teatro d'Arte. Il piú pacato e perciò il piú convincente è questo, che sembra riassumere la poetica teatrale di Majakovskij:

Punta i proiettori,
perché la ribalta non si smorzi.
Gira,
perché l'azione
non fluisca, ma galoppi.
Il teatro
non è specchio che riflette,
ma lente che ingrandisce.

Dopo quel che s'è detto, si stenta a credere che, nell'ottobre 1929, il poeta abbia potuto proporre al Teatro d'Arte le commedie che si prefiggeva di scrivere.

[1] Il titolo originario di questo dramma, la cui prova generale fu data il 2 ottobre (ossia lo stesso giorno della disputa), era appunto *Belaja gvardija* [La guardia bianca].

[2] *Vystuplenie na dispute « Teatral'naja politika sovetskoj vlasti »*, in *Novoe o Majakovskom*, pp. 37-42.

4.

Tutta l'attività teatrale di Majakovskij si svolse nel segno di Mejerchol'd. Persino la messinscena del suo primo lavoro risente, come abbiamo già dimostrato, degli esperimenti condotti dal regista con la Komissaržévskaja nel 1906-907 a Pietroburgo. La lenta dizione e il monotono tentennío dei manichini anatomici di *Vladímir Majakovskij* ci rimandano a quegli spettacoli di Mejerchol'd in cui gli attori, gelidi geroglifici, marionette nello spirito di Maeterlinck, oscillavano dinanzi a tele dipinte, a scene-tappeti, lasciando cadere le parole « come gocce in un pozzo profondo ». « Le parole in teatro — aveva scritto Mejerchol'd — sono soltanto arabeschi sul canovaccio dei movimenti ».

Mirando all'accordo decorativo dei colori e dei gesti e all'euritmía delle linee piú che alla sostanza drammatica, il cosiddetto « teatro convenzionale » si risolse, come il Théâtre d'Art di Paul Fort coi suoi « peintres nabis », in una smagliante avventura pittorica [1]. Lo stesso può dirsi della messinscena di *Vladímir Majakovskij*, in cui al raffinato manierismo simbolistico succedono le deformazioni espressive del cubofuturismo, ma la tecnica resta quella delle regie « convenzionali ». C'è da pensare che il gusto degli spettacoli stilizzati sia giunto a Majakovskij di rimbalzo attraverso i cinedrammi d'allora, che ripetevano i moduli del teatro estetizzante [2]. In rapporto diretto con la strategía di Mejerchol'd sono invece le commedie che Majakovskij compose dopo la rivoluzione.

Con la loro struttura a vignette, a quadri staccati, quei lavori s'adeguano in pieno al metodo di Mejerchol'd, il quale, sotto l'influsso del cinema, disarticolava i copioni in brevi frammenti ritmici, affastellando gli avvenimenti in modo da volgere l'interiorità della vita in una molteplicità dispersiva, da sostituire allo scavo del Teatro d'Arte una successione orizzontale di episodi incalzanti.

Le commedie di Majakovskij coincidono con le formule mejer-

1 Cfr. Aleksàndr Tairov, *Zapiski režissëra*, Mosca 1921, pp. 24-29.
2 Cfr. N. A. Lebedev, *Očerk istorii kino SSSR*, I, Mosca 1947, p. 53.

chol'diane nell'impostazione politica, nei paradossi grotteschi, nella partizione meccanica dei personaggi in eroi e clowns, negli spunti polemici, nella tendenza a dilatare in maniera iperbolica le cerimonie, il rituale d'un dato ambiente. La baldoria nuziale di *Klop* corrisponde, ad esempio, alle grandiose scene di festa frequenti negli spettacoli di Mejerchol'd: alla lugubre danza di nozze in *Šarf Kolombiny* (*Der Schleier der Pierrette*) di Schnitzler-Dohnányi (1910) [1], al buffonesco sposalizio di *Mandat* (1925) [2], al frenetico ballo in casa del sindaco nel *Revisore* (1926) [3].

Majakovskij ebbe in comune con Mejerchol'd l'inclinazione a riadattare continuamente i lavori per renderli sempre piú attuali [4], il senso degli arnesi sproporzionati e bizzarri (la gabbia di Prisypkin fa riscontro all'enorme « tritacarne » di Tarelkin) e soprattutto l'idea d'un teatro-arena.

Informa Vasilij Kaménskij nelle sue memorie che Majakovskij meditava di rappresentare *Misterija-buff* all'aperto sulle Montagne dei Passeri a Mosca « con la partecipazione del fiume Moskvà »: « Noi sognavamo — egli dice — il teatro rivoluzionario di massa degli anni futuri, quando sarà possibile collocare su un'arena gigantesca migliaia di persone e centinaia di automobili e di aerei, perché l'epopea eroica delle conquiste d'Ottobre sia recitata dinanzi a milioni di spettatori » [5]. Nel dibattito su *Banja* del marzo 1930 Majakovskij asserí: « Dichiaro che il teatro è anzitutto un'arena, e in secondo luogo un'impresa spettacolare, ossia ancora di piú un'allegra arena giornalistica » [6].

Mejerchol'd a sua volta vagheggiò sino all'ultimo di effettuare sontuose rappresentazioni all'aperto. Ancora nel 1939, poco prima dell'arresto, si illudeva di poter mettere in scena sulle piazze di Leningrado

1 Cfr. Evg. A. Znosko-Borovskij, *Russkij teatr načala XX veka*, Praga 1925, pp. 310-12.
2 Cfr. Jurij Elagin, *Temnyi genij*, New York 1955, p. 282.
3 Cfr. ivi, p. 301.
4 L'« agitsketch » *D. E.*, ad esempio, fu rielaborato e arricchito di nuovi episodi per il tredicesimo anniversario della rivoluzione (7 novembre 1930) col titolo *D.S.E.* (*Daëš' Sovetskuju Evropu*: Dacci un'Europa sovietica).
5 Vasilij Kaménskij, *Žizn' s Majakovskim*, pp. 207-8.
6 *Vystuplenie na dispute o « Bane » v Dome Pečati*, in *Polnoe sobranie sočinenij*, XII, Mosca 1937, p. 316.

Edipo re con Jurij Jur'ev ed *Elettra* con Zinaida Rajch [1]. Il sogno piú grande di Mejerchol'd fu sempre quello di avere un nuovo edificio teatrale, una complessa macchina per spettacoli, che si prestasse alle sue ardite fantasie. Nel progetto da lui elaborato nel 1932 assieme all'architetto S. Vachtàngov la piattaforma scenica è concepita appunto come un'arena di circo meccanizzata [2].

Del resto non vi fu artista dell'avanguardia che non bramasse di abolire i confini fra scena e platea e di portare lo spettacolo in mezzo alla sala, per immettere il pubblico nel vivo della finzione. Pensiamo al progetto del « Totaltheater » tracciato da Gropius per Erwin Piscator [3], ai bozzetti di El Lisickij per *Choču rebënka* [Voglio un bambino] di Tret'jakòv, ai proponimenti espressi da Artaud nel Primo manifesto del « Théâtre de la Cruauté » :

> Nous supprimons la scène et la salle qui sont remplacées par une sorte de lieu unique, sans cloisonnement, ni barrière d'aucune sorte, et qui deviendra le théâtre même de l'action. Une communication directe sera rétablie entre le spectateur et le spectacle, entre l'acteur et le spectateur, du fait que le spectateur placé au milieu de l'action est enveloppé et sillonné par elle [4].

Il teatro-arena, che era in cima ai pensieri di Mejerchol'd e di Majakovskij, fu parzialmente realizzato nel 1935 da Nikolàj Ochlòpkov, anche lui allievo di Mejerchol'd, nella messinscena della commedia di Pogodin *Aristokràty* [Gli aristocratici]. Soppresso il palcoscenico, Ochlòpkov trasferí l'azione in mezzo al pubblico, su due piattaforme congiunte da una

1 Cfr. Il'inskij, *Sam o sebe* cit., in « Teatr », 1958, 7 (cap. 14).

2 Cfr. D. Arkin, *Teatral'noe zdanie*, in « Sovetskij teatr », 1932, 5, e Il'inskij, *Sam o sebe* cit., in « Teatr », 1958, 12 (cap. 26).

3 Cfr. Erwin Piscator, *Das Politische Theater*, Berlino 1929, pp. 124-27; Siegfried Melchinger, *Theater der Gegenwart*, Francoforte sul Meno 1956, pp. 36-37, e G. C. Argan, *Walter Gropius e la Bauhaus* (2ª edizione), Torino 1957, pp. 116-18.

4 Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Parigi 1938, p. 103. Cfr. anche Pierre Sonrel, *Architecture du théâtre*, e Jean-Michel Royer, *Connaissance et reconnaissance*, in *Antonin Artaud et le théâtre de notre temps* (Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud - Jean-Louis Barrault, nn. 22-23, maggio 1958).

passerella simile allo « hanamichi », la « strada fiorita » del teatro Kabuki [1]

Sarebbe troppo lungo enumerare tutti gli altri elementi che avvicinano Majakovskij a Mejerchol'd. Basterà soffermarsi un istante sul motivo degli oggetti. Nelle sue regia costruttivistiche Mejerchol'd fece scorrere attorno agli attori girandole e nastri di oggetti, utensili e mobilia esplosiva, attrezzi da giocolieri. Quanto a Majakovskij, sappiamo già quale risalto abbiano gli oggetti nella sua creazione drammatica. Tuttavia mette conto di ricordare che la buffa rivolta delle cose descritta nella tragedia del 1913 anticipa di parecchi anni analoghe trovate del cinema d'avanguardia. Ci riferiamo a pellicole come *Vormittagsspuk* (1927) di Hans Richter, dove tazze, cravatte, tubini si ribellano agli uomini, e *Šinel'* [Il cappotto, 1926] di Kòzincov e Trauberg, in cui il nuovo cappotto di Bašmačkin muove incontro al padrone, la ciambella di un'insegna si allunga in forma di cuore, una gigantesca teiera avviluppa i personaggi in nuvole di vapore [2].

Come Mejerchol'd dunque, Majakovskij si servì a piene mani di tutti i colori, i trucchi, le meraviglie che gli offriva la scena moderna, quasi mettendo in atto ciò che Apollinaire consiglia nel Prologo de *Les mamelles de Tirésias* :

> Il est juste que le dramaturge se serve
> de tous les mirages qu'il a à sa disposition
> comme faisait Morgane sur le Mont-Gibel.
> Il est juste qu'il fasse parler les foules les objets inanimés
> s'il lui plaît
> et qu'il ne tienne pas plus compte du temps
> que de l'espace.

Guillaume Apollinaire, che nel 1913 aveva accompagnato Mejerchol'd per le strade della vecchia Parigi e tra i clowns del circo Medrano [3].

1 Cfr. S. Cimbal, *Pogodin-Ochlopkov i Pogodin-Vachtangovcy*, in « Rabočij i teatr », 1935, 9; H.-R. Lenormand, *Les Confessions d'un auteur dramatique*, Parigi 1953, II, pp. 358-59; Jindřich Honzl, *Ochlopův divadelní realismus* (1935), in *K novému významu umění*, Praga 1956, pp. 186-91.

2 Cfr. N. A. Lebedev, *Očerk istorii kino SSSR*, p. 172.

3 Cfr. Nikolàj Volkov, *Mejerchol'd*, II, Mosca-Leningrado 1929, pp. 284-86 e 295, e *Mejerchol'd o Voskovcovi a Werichovi*, in *Deset let Osvobozeného divadla 1927-1937*, Praga 1937, p. 105.

5.

La comunanza di intenti fra il poeta e il regista fu rafforzata da un'amicizia a tutta prova. I falsificatori dell'epoca staliniana si sono ingegnati di travisare questa verità, storcendo il senso dei documenti e lasciando ambigue lacune nelle loro fallaci monografie sul preteso realismo di Majakovskij. Assunto ingrato, se si pensa che le pagine e i discorsi del poeta contengono frequentissimi accenni a Mejerchol'd, quando non trapassano addirittura, come il Prologo della seconda variante di *Misterija-buff* o gli slogans di *Banja*, in un'aperta propaganda del suo « sistema ».

Nei pittoreschi dibattiti che si svolsero negli anni venti Majakovskij prese sempre le parti di Mejerchol'd, anche contro Taírov, al quale regista e poeta rimproveravano di indulgere troppo alle blandizie d'un colorito estetismo. Per sostenere la messinscena di *Les aubes*, Majakovskij non esitò a contrastare acerbamente con Lunačarskij [1]. Ma il suo discorso piú audace e piú perentorio in difesa di Mejerchol'd è quello che egli pronunziò il 3 gennaio 1927 in una disputa sul *Revisore*.

Dopo aver asserito, in onta ai custodi zelanti dell'integrità del testo gogoliano, che le grandi opere d'arte col tempo « si decompongono » e bisogna perciò ritoccarle, in modo che suonino attuali, Majakovskij scagiona il regista dall'accusa di dare eccessivo risalto alla moglie, l'attrice Zinaida Rajch, attorno alla quale in quegli anni gli avversari orchestravano trame di pettegolezzi e di ciarle. Esortati i critici a occuparsi dei valori artistici anziché dei fatti di famiglia e lodata la Rajch per la sua interpretazione di Anna Andréevna, egli conclude:

Il compagno Mejerchol'd ha percorso il lungo cammino del teatro rivoluzionario e del LEF. Se Mejerchol'd non avesse rappresentato *Les aubes*, *Misterija-buff*, *Ryči*, *Kitaj!*, nessun regista del nostro paese avrebbe intrapreso spettacoli moderni e rivoluzionari. Alle prime esitazioni, al primo insuccesso che può derivare da un compito cosí ampio, noi non daremo Mejerchol'd in preda ai cani della trivialità! [1].

1 *Vystuplenie na dispute o postanovke « Zor' » E. Vercharna v Teatre RSFSR* (22 novembre 1920), in *Polnoe sobranie sočinenij*, XII, Mosca 1937, pp. 324-29.

Queste recise parole dimostrano quanto siano infondate e puerili le elucubrazioni di certi talmudisti, secondo i quali Majakovskij teneva in dispregio il teatro mejerchol'diano per i suoi trucchi « formalistici ». Se mai, si potrebbe affermare che per qualche aspetto Majakovskij fu piú radicale di Mejerchol'd. Basta dire che nel discorso or ora citato egli mise in dubbio con spavalderia futuristica addirittura l'opportunità di aver ripreso la commedia di Gogol'.

Majakovskij fu l'autore-pilota, il fulcro del teatro di Mejerchol'd, come Čechov lo era stato del Teatro d'Arte. Ed è interessante osservare che, dopo la morte del poeta, Mejerchol'd venne perdendo il legame col proprio tempo, il senso d'un teatro direttamente impegnato nei problemi dell'epoca.

La sua arte, che aveva espresso a meraviglia le dissonanze e gli impulsi del grande turbine d'Ottobre, si trovò spaesata negli anni grigi dei piani quinquennali. La sua autorità e il suo influsso scemarono, mentre il teatro sovietico si infognava nelle acque stagnanti d'un realismo servile e oleografico. Crebbero in lui l'amarezza e la nausea per la meschinità sospettosa, il sordido filisteismo e il malgusto, che sempre piú si diffondevano nella società staliniana. Ci sembra significativo che nel 1936 egli si proponesse di tornare a Majakovskij con una nuova messinscena di *Klop* [2].

1 *Vystuplenie na dispute o postanovke « Revizora » v Teatre im. Mejerchol'da*, ivi, pp. 364-69.
2 Cfr. *V. E. Mejerchol'd ob iskusstve teatra* (VI: *Puti teatra*), in « Teatr », 1957, 3.

IX. Majakovskij e il cinema

Et puis ce soir on s'en ira
au cinéma.

APOLLINAIRE

1.

Nell'assidua ricerca di novità e bizzarrie, i futuristi non potevano rimanere indifferenti alle attrattive del cinema. Con le loro acconciature eteroclite e gli atteggiamenti divistici, era come se aspettassero d'essere impressi sulla pellicola, accanto agli svenevoli eroi di quel tempo. Non a caso, nella raccolta *Gromokipjaščij kúbok* [La coppa ribollente di tuoni, 1913], Severjànin si vanta di comparire nelle cinecronache:

> Io, il genio Igor' Severjànin,
> sono inebriato della mia vittoria:
> portato dappertutto sullo schermo,
> ormai consolidato in ogni cuore! [1].

Abbiamo già detto che il clown Lazarénko interpretò nel 1914 la comica *Ja choču byt' futuristom* [Voglio essere un futurista], paragonabile forse a *Rigadin, peintre cubiste* dell'anno precedente. Aggiungiamo ora che nel 1913 i futuristi russi erano apparsi in una « tragicommedia » girata da Vladímir Kas'janov per la casa Toporkov & Vinkler.

Secondo la filmografia del Višnevskij [2], attori principali di questa pellicola, intitolata *Drama v kabare futuristov N° 13* [Un dramma nel cabaret dei futuristi n. 13], furono Larionov, la Gončarova e gli accoliti del gruppo « Oslinyj chvost » [Coda d'asino]. La notizia trova conferma in un articolo di Burljúk, in cui si legge: « Un drappello di pittori futuristi, guidati da M. Larionov e N. Gončarova, riuscí persino a realizzare un film futuristico, *Drama v kabare N° 13*, pungente parodia del diffuso genere del cineguignol » [1].

Uno studioso delle interpretazioni cinematografiche di Majakovskij, il Poljanovskij, ha però radunato una serie di testimonianze, dalle quali risulta che al film parteciparono anche Majakovskij, i fratelli Burljúk, Šeršenevič, lo scrittore Borís Lavrenëv, il pittore V. Maksimovič [2].

Lavrenëv — nota il Poljanovskij — considera iniziatori del film futuristico i fratelli Burljúk. Egli ricorda altresí che il pittore Maksimovič, dopo aver danzato un tango, « pugnalava » la sua partner. Quindi portavano l'« uccisa » in automobile fuori città, gettandola seminuda nella neve con una ferita disegnata sul petto. A questo punto compariva Majakovskij in cilindro, con un pastrano dai lembi incrociati, coi guanti e il bastone. Sosteneva la parte di un uomo demonico [3].

Vadim Šeršenevič ha raccontato al Poljanovskij che gli interpreti avevano tutti il viso dipinto di ghirigori e fregi cabalistici. Faceva da sfondo qualcuno dei numerosi cabarets moscoviti, in cui gli arabeschi sgargianti del futurismo armonizzavano coi ritmi del maxixe e del tango.

Lo stesso anno Majakovskij offrí al produttore R. Perskij il suo primo cinescenario, dal titolo *Pogònja za slavoju* [La caccia alla gloria] [4].

Uno della casa — rammenta il poeta — ascoltò attentissimamente lo scenario, poi tagliò corto:

— Sciocchezze.

Me ne andai svergognato. Lacerai il mio lavoro. Un film con questo argomento fu visto piú tardi nelle regioni della Volga. È chiaro che lo scenario era stato ascoltato con piú attenzione di quanto io pensassi [5].

1 Una sua sdilinquita « poeza » forní argomento nel 1916 al banale film *Ty ko mne ne vernëš'sja* [Tu non ritornerai da me]. Cfr. VEN. VIŠNEVSKIJ, *Chudožestvennye fil'my dorevoljucionnoj Rossii*, Mosca 1945, p. 118 (n. 1407).

2 Cfr. VIŠNEVSKIJ, *op. cit.*, pp. 38-39 (n. 422).

1 DAVÍD BURLIÚK, *Kinematograf v moej žizni*, in « Russkij golos » (New York), 3 luglio 1938.

2 Maksimovič era un amico di Chlébnikov. Si tolse la vita nell'aprile 1914. Cfr. VELIMIR CHLÉBNIKOV, *Neizdannye proizvedenija*, Mosca 1940, p. 369.

3 MAKS POLJANOVSKIJ, *Majakovskij kinoaktër*, Mosca 1940, pp. 14-15.

4 Cfr. KATANJAN, *op. cit.*, pp. 51-52.

5 *Predislovie k sborniku scenariev*, in *Polnoe sobranie sočinenij*, XII, Mosca 1937, p. 159.

Secondo Šklovskij, vi si narrava d'un futurista bramoso di gloria che, avendo dimenticato di apporre il proprio nome a una raccolta di versi, andava in giro a firmarne tutte le copie [1].

Perskij era anche l'editore del « Kine-žurnàl » [Cinerivista], sul quale uscirono nell'estate del 1913 (27 luglio, 24 agosto e 18 settembre) i tre articoli di Majakovskij sui rapporti fra il cinema e il teatro, da noi citati nel capitolo precedente. Nel terzo di quegli articoli egli si chiedeva con enfasi:

> Può il cinematografo essere un'arte autonoma?
> No, s'intende.
> Non v'è bellezza nella natura. Solo l'artista può crearla. Era forse possibile pensare alla bellezza di bettole ubriache, di uffici, di strade fangose, di città strepitanti, prima di Verhaeren?
> Solo l'artista suscita dalla vita reale le immagini della poesia, il cinematografo non può fare che da moltiplicatore, felice o mancato, di quelle immagini. Ecco perché io non insorgo, né posso insorgere, contro la sua apparizione. Il cinematografo e l'arte sono fenomeni d'ordine diverso.
> L'arte dà immagini sublimi, mentre il cinematografo, come il torchio coi libri, le moltiplica e propaga nelle piú remote e lontane parti del mondo. Esso non può divenire un peculiare aspetto dell'arte, ma distruggerlo sarebbe altrettanto assurdo quanto distruggere una macchina da scrivere o un telescopio solo perché tali oggetti non hanno alcuna attinenza col teatro o col futurismo.

Queste ingenue asserzioni, che riducono il cinema a un semplice meccanismo ripetitivo, a un apparecchio diffusore, rientrano nel novero delle pagine visionarie e sovreccitate che gli scrittori russi dedicarono in quegli anni al nuovo prodigio. Si ascoltino, ad esempio, le meditazioni di Andréev:

> Miracoloso Kinemo!... Se il supremo e sacro scopo dell'arte è di creare un rapporto fra gli uomini e le loro anime solitarie, quale immenso, inimmaginabile compito psicologico-sociale è destinato a svolgere questo apache artistico del nostro tempo! Che sono al confronto la navigazione aerea, il telegrafo e il telefono, la stampa stessa. Portatile, si può riporre in una scatoletta e spedire per tutto il mondo con la posta, come un comune giornale. Ugualmente comprensibile ai selvaggi di Pietroburgo e a quelli di Calcutta [1], benché non abbia lingua, esso va in verità diventando il genio delle relazioni internazionali, avvicina gli estremi della terra e i paesi delle anime, innesta in un unico circuito l'umanità sussultante.
> Grande Kinemo! Prenderà il sopravvento su tutto, vincerà tutto, darà tutto. Una sola cosa non potrà dare: la parola, e qui è la fine del suo potere, il limite della sua forza. Povero, grande Kinemo-Shakespeare! È destinato a iniziare una nuova stirpe di Tantali! [2].

[1] Viktor Šklovskij, *Poiski optimizma*, Mosca 1931, pp. 101-2.

2.

Majakovskij tornò a interessarsi di cinema al principio del 1918, nei mesi in cui frequentava il Caffè dei poeti. Scrisse e interpretò allora tre films per la casa « Neptun », organizzata nell'aprile 1917 da P. Antik [3], che era anche editore d'una diffusissima « Biblioteca universale ».

In una lettera da Mosca del marzo 1918 Majakovskij annunzia a Lilja Brik: « Mi annoio. Mi rammarico. Sono irritato. Unico svago (vorrei che tu mi vedessi, ne avresti un'immensa allegria), recito nel Kinemo. Ho scritto io stesso uno scenario. La parte principale. Altre ne ho date a Burljúk e a Leva » [4].

Si tratta della pellicola *Ne dlja deneg rodivšijsja* [Non nato per il denaro], il cui soggetto deriva dal romanzo *Martin Eden* di Jack London [5]. Nelle vicende del marinaio Martin Eden, diventato scrittore famoso, Majakovskij scorgeva una profonda affinità col proprio destino.

[1] Nel volume *Nat Pinkerton i sovremennaja literatura* [Nat Pinkerton e la letteratura contemporanea (2ª edizione), 1910, p. 15] Kornej Čukovskij sviluppa la stessa idea: « Guardi lo schermo e stupisci che non siano tatuati coloro che ti seggono accanto. Che non abbiano una cotenna alla cintola e un anello infilato nel naso ».

[2] Leonid Andréev, *Pis'ma o teatre* (*Pis'mo pervoe* del 10 novembre 1912), nell'almanacco « Sipovnik », vol. 22, Pietroburgo 1914, pp. 241-42.

[3] Cfr. V. Višnevskij, *Fakty i daty iz istorii otečestwennoj kinematografii*, in *Iz istorii kino: Materialy i dokumenty*, 1, Mosca 1958, p. 42.

[4] *Pis'ma Majakovskogo k L. Ju. Brik*, in *Novoe o Majakovskom*, p. 107. Leva è Lev Aleksandrovič Grinkrug.

[5] Dopo la rivoluzione gli artisti e i poeti sovietici si appassionarono vivamente per l'opera e per gli « hard-living heroes » di Jack London. Nel 1921 Ejzenštejn e Smyšljaev rappresentarono al Proletkul't di Mosca una riduzione della « short story » *The Mexican* (*Meksikanec*). Su un racconto di London, sceneggiato da Šklovskij, si fonda il film di Kulešòv *Po zakònu* [Dura Lex, 1926].

Di famiglia povera, di complessione gagliarda, autodidatta come l'eroe londoniano, s'era affermato anche lui, superando disagi, contrasti ed ostacoli con la tenacia e il vigore dell'ingegno.

Lo scenario ed il film sono perduti, ma ci si può fare un'idea dell'intreccio da un brano di Šklovskij:

> Ivàn Nov salvava il fratello d'una donna bellissima. Poi aveva inizio l'amore. Ma la donna non ricambiava il vagabondo. Allora il vagabondo diveniva un grande poeta e si recava al Caffè dei futuristi...
>
> C'era poca luce e per questo il fondale di quel Caffè pareva quasi incollato sullo schermo. Un fondale non grande, su cui era effigiato una sorta di cavallo a dieci zampe. C'erano Burljúk con una guancia dipinta e Vasilij Kaménskij.
>
> Ivàn Nov recitava i suoi versi a Burljúk... E come quella volta a Majakovskij sul viale, Burljúk diceva a Ivàn Nov:
>
> — Ma voi siete un poeta geniale!
>
> E cominciava la gloria, e la donna andava dal poeta. Il poeta in mantellina e cilindro. Metteva il cilindro a uno scheletro, copriva lo scheletro con la mantellina e posava tutto questo accanto alla cassaforte spalancata.
>
> La cassaforte era ricolma sino alla nausea dell'oro degli onorari. La donna si accostava allo scheletro, esclamando:
>
> — Che scherzo stupido!
>
> E il poeta se ne andava sul tetto col proposito di gettarsi nel vuoto.
>
> Poi giocava con la rivoltella, una minuscola browning spagnuola, probabilmente la stessa che pose fine alla sua vita.
>
> Quindi si allontanava per una strada [1].

Secondo Lev Grinkrug, che interpretò il fratello della ragazza (impersonata da Margarita Kibal'čič), Ivàn Nov nel finale « simula il suicidio: depone sul letto lo scheletro avvolto in un foglio di carta e gli dà fuoco. Poi indossa il suo vecchio abito di operaio e si dilegua »[2].

Martin Eden fu dunque mutato in un futurista. Ma il tratto piú rilevante del film era certo il dissidio del poeta ribelle coi pregiudizi borghesi. Raggiunta la gloria e la ricchezza, Ivàn Nov si accorge che il mondo elegante al quale agognava è artificioso e ingannevole e che anche

[1] V. Šklovskij, *O Majakovskom*, Mosca 1940, pp. 103-4. Di Šklovskij si veda anche *Kinematografija Majakovskogo*, in « Kino », 11 aprile 1937, n. 17.
[2] Cfr. Majakovskij, *Teatr i kino*, II, Mosca 1954, p. 466.

l'amore vi si dimostra meschino, perché sottomesso al bonsenso e al denaro. Deluso, va meditando il suicidio, ma, a differenza dell'eroe londoniano, è salvato dalla fiducia nella vita [1].

Il finale del romanzo sembrava a Majakovskij « piagnucoloso », come egli scrisse in una nota pubblicata il 19 maggio 1918 sulla rivista « Mir ekrana » [Il mondo dello schermo]. Ivàn Nov trova la forza di reagire alle seduzioni del denaro, di rinunziare agli orpelli di un'esistenza raffinata e, lasciato il cilindro a un allegorico scheletro, ritorna libero, riprendendo il suo cammino come il « tramp » chapliniano per una strada che si perde nell'infinito.

In altre parole, la ricchezza soffoca i sentimenti. A sottolineare questa morale, il poeta si raffigurò nel manifesto del film come un Laocoonte-operaio, serrato nelle spire mortali d'un boa. Che il serpente simboleggiasse il denaro lo si capiva dal fatto che era cosparso di quadratini col numero 40, ossia di « kérenki », le monete di carta da quaranta rubli emesse dal governo di Kérenskij e ancora in circolazione nell'aprile 1918, quando la pellicola fu proiettata [2].

A guardar bene, Ivàn Nov non è che una variante del Majakovskij dei poemi d'amore. Non per nulla l'eroe di *Oblako v štanach* [La nuvola in calzoni] urla all'amata che lo ha respinto:

> Non vi sovviene?
> voi dicevate:
> « Jack London,
> denaro,
> amore,
> passione », —
> ma io vidi una sola cosa:
> vidi in voi una Gioconda
> che bisognava rubare!
>
> E vi hanno rubata.
>
> (vv. 125-34).

[1] Cfr. Krzysztof Teodor Toeplitz, *Majakowski w filmie radzieckim*, in « Dialog » (Varsavia), 1956, 6.
[2] Le « kérenki » sono ricordate da Blok nei *Dodici* e dallo stesso Majakovskij in *150 000 000*.

Il film fu girato alla meglio sotto la guida d'un mediocre regista, Nikandr Turkin, il quale si ingegnò di smorzare le stravaganze futuristiche dello scenario. Ma ciò non impedí a Majakovskij di offrire un'estrosa interpretazione di Ivàn Nov.

In un recente colloquio col Poljanovskij, Davíd Burljúk ha rievocato alcuni episodi della pellicola, tra i quali spicca la buffa riunione in memoria di Puškin. Ivàn Nov teneva una conferenza a un'accolta di dotti puškinisti dalla barba bianca, gesticolando con tanta energia da far vacillare un busto di Puškin situato in un angolo su una colonna. A un gesto piú violento, il busto si staccava dal piedistallo, volando in frantumi. I vecchi barbuti saltavano dai loro posti, lanciandosi all'inseguimento di Ivàn Nov [1].

Da operaio, Majakovskij indossava all'inizio « calzoni sfrangiati e una giacchetta striminzita; un largo fiocco sgualcito annodato con negligenza gli cingeva il collo; mostruose scarpe coi bottoni e un berretto a visiera integravano il suo abbigliamento » [2].

Assurto alla celebrità, si vestiva da uomo fatale, da zerbinotto, col cilindro e i calzoni a righine, col bastone dal pomo d'avorio, prendendo in prestito il costume dell'attore cinematografico Oleg Frelich, interprete di irresistibili seduttori in marsina. In una sua lettera a Lilja Brik degli ultimi di marzo leggiamo: « Sto finendo le riprese del Kinemo. Vado adesso in teatro di posa a provarmi i calzoni di Frelich. Nell'ultimo atto faccio il dandy » [3].

3.

Il lavoro nel cinema entusiasmava Majakovskij. A detta di Šklovskij, il poeta « si divertiva come un ragazzo, come un pellirossa che vada a

[1] Cfr. M. Poljanovskij, *Majakovskij na ekrane*, in « Iskusstvo kino », 1958, 5.
[2] M. Poljanovskij, *Majakovskij kinoaktër*, p. 32.
[3] *Pis'ma Majakovskogo k L. Ju. Brik*, in *Novoe o Majakovskom*, p. 108.

nozze » [1]. I primi mesi del 1918 furono uno dei periodi piú spensierati e piú allegri della sua vita. Già nel gennaio, riferendosi alle proprie esibizioni nel Caffè dei poeti, egli aveva scritto a Lilja e Osip Brik: « Vivo come una romanza zigana: di giorno poltrisco, di notte accarezzo l'udito » [2].

Al film tratto da London seguí un film ricavato da Edmondo De Amicis. *Bàryšnja i chuligàn* [La signorina e il teppista] è infatti un adattamento della novella *La Maestrina degli Operai* [3], in cui il De Amicis racconta la storia patetica d'un tal Muroni, soprannominato Saltafinestra, giovane teppista d'un sobborgo operaio torinese che, frequentando la scuola serale per adulti, s'invaghisce della maestrina, la gracile e timida Varetti. Arrogante, ubriacone, attaccabrighe, il « barabba » si redime sotto l'influsso dell'amore. E, per difendere la maestrina insultata, è gravemente ferito in una rissa dai compagni di scuola. La Varetti, che lo ha sinora respinto e sfuggito, accorre al suo letto di morte, a dargli il primo ed ultimo bacio.

Le grige vedute del quartiere operaio, gli strani figuri sudici, litigiosi, arruffati, gli ambienti squallidi conferiscono a questa pellicola, l'unica di Majakovskij che ci sia pervenuta, un carattere di « mélo » popolare, un'intonazione veristica che rammenta le *Scènes de la Vie telle qu'elle est* di Feuillade.

Benché la parte del teppista fosse di quelle che infervoravano il poeta, noi siamo persuasi che *Bàryšnja i chuligàn*, la cui regia fu affidata a Evgenij Slavinskij, sia il meno significativo dei films di Majakovskij, perché non rivela alcun segno della sua inventiva metaforica e tralascia gli accorgimenti tipici del futurismo, ormeggiando pedissequamente il testo deamicisiano.

Ciò non toglie però che Majakovskij abbia reso il Saltafinestra in maniera incisiva e appassionata. Il suo risoluto cipiglio da prepotente disposto a qualsiasi bravata, la sua burbanza di truce ribaldo dal berretto

[1] V. Šklovskij, *O Majakovskom*, p. 105.
[2] *Pis'ma Majakovskogo k L. Ju. Brik*, in *Novoe o Majakovskom*, p. 105.
[3] Inclusa nel volume *Fra Scuola e Casa*, Milano 1892, pp. 315-426.

a sghimbescio, con la sigaretta in un angolo della bocca, cedevano man mano a un'angosciosa trepidazione, a uno struggente smarrimento.

Nel 1936 Mejerchol'd affermò in un discorso: « La ruvidezza di Majakovskij era infinitamente fragile » [1]. Ci si convince della verità di queste parole, osservando con che timidezza ingenua e smagata il teppista presenta alla maestrina [2] un quadernetto con la scritta « Madame, io vi amo, permettetemi di baciarvi » o stende la propria giacca sotto i suoi piedi, perché non affondino nel fango.

Riguardo alla tecnica cinematografica, i momenti piú singolari sono forse la sequenza in cui egli scorge triplicata dietro tre alberi l'effigie della maestrina e il finale, in cui il suo malinconico volto che si dibatte nell'agonia è ripreso in una serie incalzante di primi piani [3].

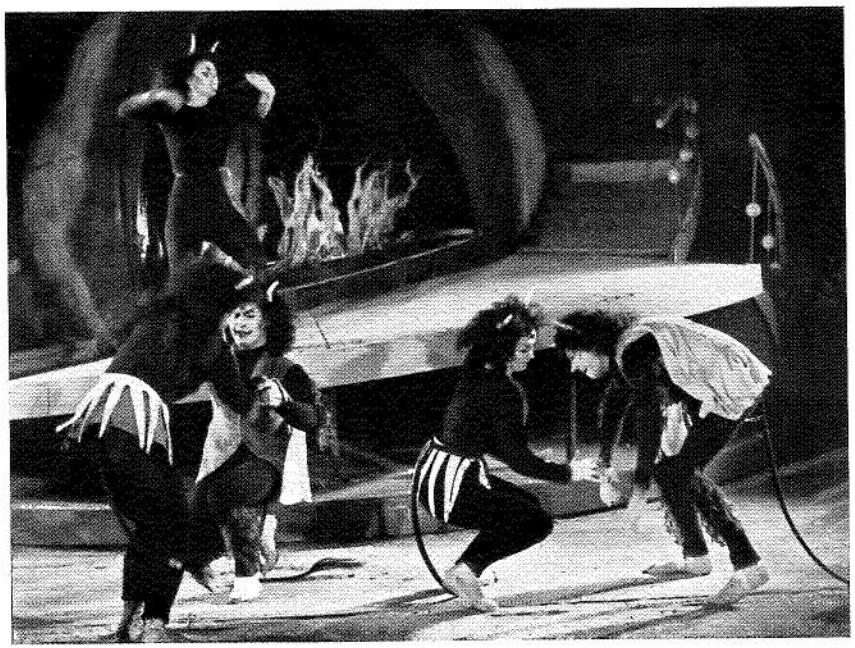
Ad essi di certo si riferisce Jurij Oleša là dove, parlando dei films del poeta, dichiara: « È strano percepire quelle immagini tremolanti, pallide come acqua che si spande, quasi del tutto sbiadite. E su esse il viso del giovane Majakovskij: un viso triste, focoso, che suscita un'immensa compassione, il viso di un uomo forte e sofferente [4].

Il finale, con la maestrina che sopraggiunge a raccogliere gli ultimi sospiri dell'eroe, richiama alla memoria l'apparizione di Anna Sergeevna Odincova al capezzale di Bazarov morente in *Padri e figli* (cap. XXVII). Ed è interessante notare che, quando Mejerchol'd nel 1929 manifestò il proposito di ridurre per lo schermo il romanzo di Turgenev, Majakovskij si offrí per la parte di Bazarov [5].

1 *V. E. Mejerchol'd ob iskusstve teatra* (V: *Samokritika chudožnika*), in « Teatr », 1957, 3.
2 La maestrina fu interpretata da Aleksandra Vasil'evna Rébikova, attrice del Primo Studio del Teatro d'Arte.
3 Cfr. B. Rostockij, *V. V. Majakovskij v kino*, in *Voprosy kinoiskusstva*, Mosca 1955, p. 23.
4 Ju. Oleša, *Dlja « Vospominanij o Majakovskom »*, in *Izbrannye sočinenija*, Mosca 1956, p. 456.
5 Cfr. Katanjan, *op. cit.*, p. 464.

41. *Misterija-buff* al Teatro della Satira di Mosca (1957: regia V. Pluček, scene A. Tyšler). I « puri ».

42. *Misterija-buff* al Teatro della Satira di Mosca (1957: regia V. Pluček, scene A. Tyšler). L'inferno.



43. *Misterija-buff* al Teatro della Satira di Mosca (1957: regia V. Pluček, scene A. Tyšler). Il paradiso.

4.

La terza delle pellicole concepite da Majakovskij nel 1918 si intitolava *Zakòvannaja fil'moj* [Incatenata dal film]. « Conosciuta la tecnica del cinema, — ha scritto il poeta, — feci uno scenario, che stava alla pari col nostro lavoro innovatore nel campo delle lettere. Nel realizzarlo, la casa " Neptun " deturpò lo scenario sino alla completa vergogna » [1].

In quella pellicola, girata in maggio da Nikandr Turkin, comparvero, accanto a un Majakovskij-pittore, Lilja Brik, Aleksandra Rébikova, Margarita Kibal'čič. Dei valori poetici dello scenario ci si può render conto, leggendone la traccia nella ricostruzione di Lilja Brik, che interpretò la ballerina amata da Majakovskij:

Un pittore s'annoia. Gironzola per le strade, cercando qualcosa. Si siede in un viale vicino a una donna e attacca discorso, ma quella d'un tratto diventa diafana, mostrando di avere in cambio del cuore un cappello, un monile ed alcuni spilloni. Egli rincasa. Anche sua moglie trasparisce: in lei casseruole tengono il posto del cuore. Il pittore incontra un amico, che invece del cuore ha una bottiglia e una serie di carte da giuoco.

Sul viale s'accosta al pittore una zingara, che vuol dargli la ventura. Egli la conduce nel proprio studio e con fervore si accinge a dipingerne il ritratto, ma il pennello si muove sempre piú lentamente. La zingara comincia a trasparire: ha un gruzzolo di monete in luogo del cuore. Il pittore la paga e la scaccia dallo studio. La moglie consola l'artista sconvolto, ma senza alcun risultato. Egli esce di casa.

Un grande deposito cinematografico. Gli affari vanno male: non ci sono pellicole sensazionali. Entra un uomo elegante con barbetta, simile a un personaggio di Hoffmann e a Mefistofele insieme. L'uomo con barbetta ha portato una scatola col film « Il Cuore dello schermo ». I proprietari del deposito ne sono entusiasti. Mettono subito il film in distribuzione.

Febbre pubblicitaria. Per tutta la città manifesti che annunziano « Il Cuore dello schermo » (una ballerina con un cuore fra le mani). Uomini-sandwich vanno su e giú, dispensando volantini ai passanti. In tutte le sale si proietta « Il Cuore dello schermo ».

[1] *Predislovie k sborniku scenariev*, in *Polnoe sobranie sočinenij*, XII, Mosca 1937, pp. 159-60. A leggere queste righe, ci sovviene dello scontento di Artaud per il film che Germaine Dulac trasse nel 1928 dal suo scenario *La Coquille et le Clergyman*.

Annoiato, il pittore càpita in un cinematografo. Contenuto della pellicola è tutto il mondo del cinema: Max Linder, Asta Nielsen e altri divi, cow-boys, poliziotti e svariati personaggi di films americani attorniano una ballerina (Cuore dello schermo). La proiezione è finita, il pubblico sgombra la sala. Il pittore si spinge verso lo schermo, applaudendo freneticamente. Rimasto solo nel buio, continua ad applaudire. Lo schermo s'illumina. Ne scende la ballerina, avvicinandosi al pittore, che le cinge le spalle e l'accompagna all'uscita. Dietro di loro il custode chiude la porta. In strada è nuvolo, pioggia, trambusto. Corrugandosi, la ballerina indietreggia e scompare attraverso la porta sprangata. Disperato, il pittore bussa furiosamente, ma invano: la porta non si apre.

L'artista rincasa. Si butta sul letto: è ammalato. Un medico lo ascolta e gli prescrive le medicine. Sulla soglia il medico s'imbatte nella zingara. Accanto a un manifesto col « Cuore dello schermo » la zingara gli chiede notizie del pittore, di cui è innamorata. Gli occhi della ballerina sul manifesto si volgono verso di loro. La ballerina tende gli orecchi.

La domestica del pittore in farmacia. Sulla via del ritorno s'incanta a guardare gli uomini-sandwich. Le si strappa il pacchetto, le cadono le medicine. Le incarta in un manifesto raccolto da terra, portandole al pittore. Egli svolge il pacchetto e si accorge del manifesto. Allontanata la moglie che lo assiste, dispiega il manifesto e lo appoggia al comodino. La ballerina si anima, siede sul comodino. Poi si alza e si appressa al pittore. Immensamente rallegrato, egli guarisce di colpo.

Nell'attimo in cui si ravviva, la ballerina scompare dai manifesti: dai muri, dagli uomini-sandwich, dai volantini che la gente sta leggendo. Scompare anche dal film. Nel deposito cinematografico si diffonde il panico. L'uomo con barbetta va su tutte le furie.

Il pittore invita la ballerina nella sua casa di campagna. Adagiatala su un divano, l'arrotola come un comune manifesto, l'annoda con un nastro, la prende con molto riguardo fra le braccia, sale col manifesto in automobile e parte. Il pittore e la ballerina arrivano in campagna. Egli la riveste, apparecchia per la colazione, si sforza di svagarla, ma lei già sospira di malinconia e accarezza la stufa e la tovaglia, che per il loro biancore le rammentano lo schermo. Strappa poi la tovaglia coi cibi, l'appende a una parete e sul suo sfondo si mette in posa. Quindi prega il pittore di procurarle uno schermo. Egli prende commiato e si reca di notte in un cinematografo vuoto, per staccare con un coltello la tela.

Mentre il pittore ruba lo schermo, la ballerina passeggia per il giardino. La zingara gelosa si introduce frattanto nella casa di campagna. Apposta la ballerina in giardino, le fa una scenata e alla fine la colpisce con una lama. Snll'albero, al quale la ballerina era appoggiata è ora un manifesto confitto con un coltello.

La zingara inorridita corre dall'uomo con barbetta per rivelargli il nascondiglio della ballerina, che in quel frattempo riappare in un viottolo del giardino.

La ballerina aspetta il pittore in una stanza della villa. Guidati dalla zingara, entrano l'uomo con barbetta e i cinepersonaggi del film « Il Cuore dello schermo ». La ballerina è lieta di rivederli, perché ormai si annoiava senza di loro. L'uomo con barbetta l'avvolge in una pellicola, ed ella vi si scioglie dentro. Se ne vanno tutti, tranne la zingara caduta in deliquio.

Torna il pittore con lo schermo. Si affanna a cercare la ballerina in ogni angolo. Fa rinvenire la zingara, e da lei apprende ciò che è accaduto. Dopo averla respinta, si getta sul manifesto col « Cuore dello schermo », per trovarvi la soluzione dell'enigma, e a un tratto scorge, in calce, stampato a caratteri minutissimi e appena percettibili, il nome d'una contrada cinematografica.

Al finestrino d'un vagone il pittore che parte alla ricerca di questa contrada.

Lo scenario era dunque tramato di trucchi e procedimenti specifici dell'arte filmica (sovrimpressioni, sparizioni, metamorfosi). Majakovskij voleva forse mettervi a nudo, in una sorta di giuoco da illusionista che ci rimanda a Méliès, le formule magiche, gli stratagemmi e la sostanza fantastica, quasi la « filigrana » del cinema, attuando ciò che i critici formalisti chiamavano in letteratura « denudamento del metodo ».

Le larve che si scollano dalla pellicola, i personaggi reali che « trasparíscono », la similitudine schermo-tovaglia, la crudeltà della zingara-strega e la partenza finale del pittore per il paese incantato di Cinelandia compongono un « meraviglioso » che arieggia, in chiave futuristica, immagini e situazioni delle fiabe, e soprattutto motivi come il passaggio attraverso lo specchio e il maleficio dei dipinti animati. Non a caso il film recava il sottotitolo « leggenda del cinema ».

La labile ballerina di celluloide, degna di stare accanto alle pallide eroine di Griffith, assomiglia alla Colombina di cartone raffigurata da Blok in *Balagančik*. Il Mefistofele con barbetta è una variante dei grassoni e dei « puri », ma con qualcosa di lunatico, che fa pensare ai personaggi delle « sinfonie » poetiche di Belyj.

Può darsi che, nell'intessere questo scenario, Majakovskij si sia vagamente ricordato di certe pellicole di Evgenij Bauer, come *Korolèva ekrana* [La regina dello schermo, 1916], che descriveva il mondo del

cinema, o *Umirajuščij lèbed'* [Il cigno morente, 1917], il cui protagonista era un pittore bramoso di dipingere una ballerina. A giudicare dai pochi fotogrammi superstiti, si direbbe che l'arredamento degli interni, miscuglio di futurismo e di attardata « Sezession », ricalcasse gli addobbi stilizzati e sfarzosi dei cinedrammi di Bauer, il quale curava con scrupolo raro a quei tempi la composizione pittorica delle inquadrature [1].

Il tema dell'artista che cerca un amore ideale avvicina le avventure del pittore a quelle di Ivàn Nov. D'altronde la dipartita finale di questi due personaggi rammemora l'allontanarsi del poeta verso un mitico settentrione nella tragedia giovanile.

Come in teatro, anche nel cinema Majakovskij dimostrò grandi doti drammatiche. « I cineasti — egli scrisse a Lilja Brik nell'aprile 1918 — dicono che io sono per loro un attore straordinario. Mi allettano con discorsi, gloria e denaro » [2].

Non c'è dubbio, e lo si vede da *Bàryšnja i chuligàn*, che la sua recitazione fosse esemplata sulla mimica convulsa dei tenebrosi eroi da salotto che trionfavano nelle pellicole d'allora. Non per nulla, in *Drama v kabare futuristov*, egli aveva sostenuto la parte di un « uomo demonico ».

Il suo giuoco con lo scheletro e la rivoltella, le sue ciniche pose da vagheggino corrispondono agli atteggiamenti enigmatici d'un Mozžuchin o d'un Maksimov. Per i capelli lisciati e l'aspetto avvenente il pittore di *Zakòvannaja fil'moj* s'accosta a V. Pòlonskij, lirico interprete di virtuosi e di esteti. Né va dimenticato che ancora nel 1918 si giravano in Russia films dolciastri, banali storie d'amore e infedeltà come *Smjat i rastoptan moj dušistyj cvetòk* [Gualcito e calpesto è il mio fiorellino odoroso] o *Nad razbitoj čašej sčast'ja* [Sopra la coppa infranta della felicità].

Majakovskij però diradava quel manierismo patetico coi suoi scatti e il suo piglio di poeta-tribuno. La marsina elegante non soffocò in lui la fierezza, l'impegno dell'artista in lotta contro le convenzioni borghesi.

1 Cfr. N. A. Lebedev, *op. cit.*, pp. 52-53.
2 *Pis'ma Majakovskogo k L. Ju. Brik*, in *Novoe o Majakovskom*, p. 110.

5.

Nel periodo della guerra civile furono girati in Russia parecchi films-cartelloni di carattere esortativo. A questa produzione improvvisata e frettolosa Majakovskij fornì il suo contributo, scrivendo tra l'estate e l'autunno del 1920 lo scenario di *Na front* [Al fronte], « agitfilm realizzato in brevissimo tempo per i cinema che servivano l'esercito combattente sul fronte polacco » [1].

La passione per l'arte cinematografica si riaccese in Majakovskij dopo il viaggio a Berlino e a Parigi dell'ottobre-dicembre 1922. A quei mesi risale il cinescenario *Benz N° 22*, di cui ci è pervenuto solo un frammento del prologo.

Ne era protagonista un'automobile. Come già in *Misterija-buff*, Majakovskij voleva mostrare in questa « epopea in cinquanta corse » che le macchine, affrancate dall'oppressione dei pingui, cessano di essere nemiche degli uomini. La chiave dello scenario è infatti in una didascalia che ricorda le battute dei congegni esultanti nell'apoteosi della Terra Promessa: « Solo Ottobre, che ha liberato l'uomo, libererà anche la macchina ».

Con la sua galleria di lustri grassoni, di « ceffi ghignanti » e di borghesi in cilindro che inghiottono ruote, il brano superstite ci riconduce alle vignette della ROSTA.

La descrizione della « grande città europea », che fa da sfondo alle inquadrature del prologo (certamente Berlino, a giudicare dalla scelta d'una Benz e dall'accenno allo Zoo), è condotta nel gusto dei fotomontaggi di Grosz e di John Heartfield: « In basso autobus e tranvie, in cielo un groviglio di vagoni che portano velocemente da una stazione all'altra. Di lontano il puntino di un'auto, che cresce sino a coprire lo schermo ».

Assumendo a personaggio principale un'automobile, Majakovskij si proponeva di immettere in questo scenario le idee del costruttivismo e il suo amore della moderna civiltà meccanica. Il giuoco burlesco con le parti

1 *Predislovie k sborniku scenariev*, in *Polnoe sobranie sočinenij*, XII, Mosca 1937, p. 100.

della macchina anticipa le trovate di films come *Bratiška* [Il fratello, 1926], in cui Kòzincov e Trauberg si sbizzarrirono a riprendere con scorci inattesi i copertoni, gli assali, il radiatore d'un camion, o *Staroe i novoe* [Il vecchio e il nuovo, 1929], dove Ejzenštejn indugia con fare scherzoso sulla riparazione d'un trattore.

Un secondo viaggio a Berlino nel settembre 1923 suggerí a Majakovskij la poesia *Kinopovètrie* [Cinecontagio] su Charlie Chaplin. A noi pare che, nel comporre quei versi, egli abbia tenuto presente la Filmdichtung *Die Chapliniade* (1920) di Iwan Goll, col quale s'era incontrato a Parigi nell'autunno del 1922. Ma se il Chaplin di Goll è sparuto e sgomento (« Charlot, und immer wieder Charlot zu sein! ») e prende a tratti l'aspetto di Cristo con la corona di spine, quello di Majakovskij si rivela mordace dileggiatore dei costumi e apostolo dei bisognosi.

La figura dell'« ometto sgualcito di Los Angeles » offre il destro al poeta per canzonare l'Europa « delle marsine e dei five o' clock », dei grassoni e delle dame dal « petto-pagliaio ». Il pubblico borghese, che ai suoi films « nitrisce sino alle coliche » e « sghignazza come una donnaccia pizzicata », non s'accorge che in realtà è Chaplin a ridere di lui, precorrendo il giorno in cui (« sensazione universale ») gli oppressi insorgeranno.

Cosí anche Majakovskij pagò il proprio tributo al grande attore, che suscitava allora tempeste di entusiasmi negli intellettuali d'avanguardia di tutti i paesi [1]. Quella poesia fa riscontro a un bizzarro volumetto su Chaplin, che Šklovskij pubblicò lo stesso anno a Berlino, assieme a Pëtr Bogatyrev e Konstantin Tereškovič.

Come abbiamo già detto, a quei tempi il cinema americano infatuava i giovani artisti sovietici. E non solo la cerchia degli artisti e dei letterati, ma tutto il popolo s'infervorava per Keaton, per Chaplin, per Lillian Gish, per i cavalieri del « western », per la Pickford e per Fairbanks [1].

1 La fortuna di Chaplin nelle nazioni slave meriterebbe uno studio particolare. Ricorderemo qui di sfuggita che Oleša fece di Chaplin un personaggio del dramma *Spisok blagodejànij* [L'elenco dei benefici, 1931], che il lirico ceco Vítězslav Nezval lo incluse con Fairbanks tra le figure del suo verboso poema *Podivuhodný kouzelník* [Il mago meraviglioso, 1921], che i poeti polacchi del gruppo « Skamander » gli inviarono dispacci d'ammirazione, quando fu proiettata a Varsavia *La febbre dell'oro* (cfr. Jerzy Szaniawski, *W pobliżu teatru*, Cracovia 1956, p. 195).

Quando nel 1926 Mary e Douglas visitarono l'URSS, la folla li accolse con delirante calore. Šklovskij racconta:

> Mary Pickford giunse con Douglas, il quale aveva le guance cosí grandi che nascondevano le orecchie.
>
> Ella viaggiò lungo i poveri campi a strisce. La seguiva un operatore, per riprendere lei, non piú giovane, e il suo grasso marito glorioso, ma già sul punto di uscir dalla gloria.
>
> Il treno correva, correvano gialle stazioni. Sulle piattaforme delle stazioni la gente gridava.
>
> Sventolava berretti.
>
> Ragazze dalla blusa cucita di sciarpe di seta vergate davano a Mary il benvenuto. Alla stazione si raccolsero circa quindicimila persone. La gente spenzolava dai pilastri della banchina. Persone anziane con le brache tirate in alto, persone dalla giacca affibbiata a un solo bottone e con grigie camicie di spessa flanella salutavano la celebre americana.
>
> La folla correva dietro l'automobile. Nell'automobile Mary a testa nuda, coi capelli d'oro polveroso... [2].

Fu girato anche un film, nel quale Igor' Il'inskij, recatosi a Mosca da un remoto villaggio per vedere la « fidanzata d'America », riceveva da Mary un bacio, acquistando un'improvvisa, abbagliante celebrità [3].

1 Nella poesia *Dolg Ukraine* [Un debito verso l'Ucraina] del 1926 Majakovskij asserisce:

Noi sappiamo
se fumi
o beva Chaplin;
che cosa siano i monchi
ruderi dell'Italia;
come sia picchiettata
la cravatta
di Douglas...
Ma che sappiamo
del volto dell'Ucraina?

2 V. Šklovskij, O *Majakovskom* cit., p. 191. Mary Pickford ha rievocato questo viaggio nell'autobiografia *Sunshine and Shadow* (Londra 1956, pp. 275-84): « Douglas and I spent one week in Moscow - a week of endless receptions and meetings and gigantic feasts » (p. 280).

3 *Poceluj Meri Pikford* [Il bacio di Mary Pickford, 1927], sceneggiatura del poeta immaginista Vadim Šeršenevič e regia di S. Komaròv. Cfr. René Jeanne - Charles Ford, *Histoire encyclopédique du cinéma*, II, Parigi 1952, p. 295.

6.

Le opinioni di Majakovskij sul cinema erano adesso ben diverse da quelle che egli aveva enunciato nei tre strampalati articoli del 1913. Sulla rivista « Kino-fot » il poeta pubblicò nell'ottobre 1922 la seguente dichiarazione:

Per voi il cinema è spettacolo.
Per me quasi concezione del mondo.
Il cinema è apportatore di movimento.
Il cinema è rinnovatore delle letterature.
Il cinema è distruttore dell'estetica.
Il cinema è audacia.
Il cinema è uno sportivo.
Il cinema è diffusore di idee.
Ma il cinema è infermo. Il capitalismo ha offuscato i suoi occhi, riempiendoli d'oro. Abili imprenditori lo guidano per la manina lungo le strade. Ammucchiano denaro, smuovendo i cuori con soggettini piagnucolosi.
Ciò deve finire.
Il comunismo deve sottrarre il cinema ai guardiani che lo sfruttano.
Il futurismo deve farne evaporare l'acqua stagnante della lentezza e della morale.
Senza di questo noi avremo o la « čečëtka » importata dall'America o nient'altro che gli « occhi con lacrima » dei Mozžuchin.
La prima cosa ci è venuta a noia.
La seconda ancor piú della prima [1].

In quegli anni Majakovskij si curò di approfondire la propria conoscenza della tecnica cinematografica, studiando soprattutto i procedimenti delle pellicole americane. Nell'articolo-intervista *Karaúl!* [Soccorso!] del 1927 egli sostiene la superiorità del film occidentale, perché « ha trovato e utilizza speciali mezzi d'espressione derivanti dalla stessa arte del cinema e non sostituibili con nulla (il treno in *Accidenti che ospitalità!* [2], la trasformazione di Chaplin in un pollo ne *La febbre dell'oro*, l'ombra del treno che passa in *Una donna di Parigi*, ecc.) » [1].

1 *Kino i kino*, in *Polnoe sobranie sočinenij*, XII, Mosca 1937, p. 41.

2 *Our hospitality* (1923), interpretato da Buster Keaton, narrava nella prima parte le vicende d'un viaggio in ferrovia intorno al 1850. Cfr. Maurice Bardeche - Robert Brasillach, *Histoire du cinéma*, Parigi 1948, p. 268, e René Jeanne - Charles Ford, *op. cit.*, III, Parigi 1955, pp. 243-44.

Le vedute di Majakovskij sul cinema in questo periodo sono intimamente connesse con le tendenze del LEF e della scuola formalistica. Critici e filologi come Šklovskij, Tynjanov, Brik scrivevano cinescenari [2], e le teorie del LEF erano condivise, non solo da Vertov e da Ejzenštejn, ma anche da cineasti che non facevano parte del gruppo, come Esfir' Šub, Kòzincov e Kulešòv.

Quest'ultimo, ad esempio, in armonia con le formule del costruttivismo, considerava il regista di cinema un ingegnere, un costruttore. La ripresa d'un film non gli appariva dissimile dalla fabbricazione d'una macchina. Concependo l'attore, da lui definito « naturščik » (modello), come un acrobata, o meglio come un congegno perfettamente addestrato, Kulešòv voleva che la recitazione equivalesse a una « somma di movimenti organizzati », a una « sequela di processi lavorativi » [3].

Coi cineasti d'avanguardia Majakovskij aveva in comune l'avversione al naturalismo descrittivo, alle sfumature psicologiche, il gusto d'un cinema eccentrico, ricco di astuzie e di iperboli, e soprattutto l'interesse per le cronache e i documentari.

Non a caso il piú significativo dei crepitanti manifesti di Dziga Vertov, che s'era formato sulla poesia futuristica, apparve nella rivista « LEF », diretta da Majakovskij [4]. Persuaso che il « Kinoglaz », il Cineocchio ossia l'Obiettivo, da lui mutato in una sorta di idolo, di feticcio meccanico, avesse una percezione piú acuta di quella dell'occhio umano, Vertov esaltava la « dittatura del fatto », il montaggio di inquadrature dal vero, di documenti reali.

1 *Polnoe sobranie sočinenij*, XII, Mosca 1937, p. 171. In *A Woman of Paris*, diretto da Chaplin nel 1923, i riflessi d'un treno in moto balenavano sul viso di Edna Purviance.

2 Degli innumeri scenari di Šklovskij ricordiamo almeno, oltre al già citato *Po zakònu* [Dura Lex, 1926: regia L. Kulešòv], *Tret'ja Meščanskaja* [L'amore a tre, ovvero Letto e divano, 1927: regia A. Room]. Opera di Tynjanov è la « cinenovella alla maniera di Gogol' » *Šinél'* [Il cappotto], realizzata da Kòzincov e Trauberg nel 1926. A Brik si deve lo scenario di *Potòmok Čingis-chana* [Il discendente di Gengis-chan, ovvero Tempeste sull'Asia, 1928: regia V. Pudovkin].

3 Cfr. Lev Kulešòv, *Iskusstvo kino*, Mosca 1929.

4 *Kinoki. Perevoròt* [I « Kinoki ». Un rivolgimento], « LEF », 1923, 3.

Coi propri seguaci, i cosiddetti « Kinoki », Vertov mosse guerra al cinema d'arte e, respingendo l'invenzione, gli attori, i travestimenti, si affidò alle virtú della camera, che registrava la vita senza maschera, nella sua verità nuda e incontaminata. « Il cinedramma — egli scrisse — è oppio per il popolo. Il cinedramma e la religione sono strumento di morte nelle mani dei capitalisti » [1].

Majakovskij ebbe un debole per i cinepoemi di Vertov [2], nei quali la « fattografia » fu spesso un pretesto per una filza di trucchi mirabolanti. Gli era vicina la sensibilità ritmica, la pazienza compositiva di questo regista, il cui montaggio accostava le immagini come le strofe d'una lirica, come versi assonanti.

Dziga Vertov racconta nei suoi taccuini che il poeta gli disse una volta: « Il Kinoglaz è un faro sullo sfondo degli stampi della produzione cinematografica mondiale » e osserva: « Io lavoro nel campo del documentario poetico. Perciò mi sono prossime e congeniali allo stesso modo la canzone popolare e la poesia di Majakovskij » [3].

Dell'attaccamento di Majakovskij ai documentari testimonia soprattutto una nota del 1927, in cui egli s'avventa contro il film *Poet i car'* [Il poeta e lo zar] di Vladímir Gardin, biografia dozzinale e pomposa di Puškin [4], magnificando invece le pellicole *Padenie dinastii Romanovych* [La caduta della dinastia dei Romanov] e *Velikij put'* [Il grande cammino], nelle quali Esfir' Šub ricucí con sapiente montaggio i pezzi di vecchie cronache. Nella medesima nota il poeta se la prende con Ejzenštejn, perché nel film *Oktjàbr'* [Ottobre] aveva fatto interpretare Lenin da un operaio che gli somigliava, anziché servirsi delle sequenze dei cinegiornali con l'effige autentica del grande rivoluzionario [5].

1 Citato in Lebedev, *op. cit.*, p. 106.

2 Cfr. V. Šklovskij, *O Majakovskom* cit., p. 192.

3 *Iz rabočich tetradej Dzigi Vertova*, in « Iskusstvo kino », 1957, 4.

4 Cfr. V. R. Gardin, *Vospominanija*, II, Mosca 1952, pp. 32-41.

5 *O kino*, in *Polnoe sobranie sočinenij*, XII, Mosca 1937, p. 211. Di questi argomenti Majakovskij toccò anche in due discorsi pronunziati il 15 ottobre 1927 durante una disputa sulla politica del Sovkinò. Dopo aver deriso la pellicola di Gardin e canzonato il regista Jakov Protazanov come campione delle « antichità secolari del cinema », egli s'intrattenne sul Lenin di *Oktjàbr'*, dichiarando:

Ma da questo leggero dissenso non è certo sminuita l'identità di motivi e di forme che agguaglia l'opera di Ejzenštejn a quella di Majakovskij. Per la densità semantica e il dinamismo interno delle inquadrature, le rapide frasi di montaggio di Ejzenštejn corrispondono alle metafore intense e tangibili di Majakovskij. Il pathos dell'uno fa riscontro alle cadenze oratorie dell'altro.

Entrambi si appassionarono per la bizzarria degli oggetti meccanici. Entrambi ricorsero ai mezzi del cartellone, alle maschere, alle figure emblematiche. Gli obesi di Majakovskij si possono ravvicinare al gonfio e massiccio « kulàk » di *Staroe i novoe* [Il vecchio e il nuovo], che era tra i films prediletti dal poeta [1]. E la satira dei funzionari tardigradi nelle scene di *Banja* ha lo stesso carattere paradossale di alcune sequenze grottesche di quella pellicola, nelle quali Ejzenštejn schernisce i mostruosi congegni del burocratismo.

7.

Nell'agosto 1926, rispondendo a un'inchiesta, Majakovskij affermò: « Il lavoro cinematografico mi piace soprattutto perché non c'è bisogno di tradurlo... I frequenti viaggi all'estero mi hanno invogliato a occuparmi sul serio di un'arte internazionale » [2].

Nel 1926-27 il poeta compose una serie di cinescenari: *Deti* [I bambini], *Slon i spička* [L'elefante e il fiammifero], *Serdce kinò, ili Serdce ekrana* [Il Cuore del cinema, ovvero Il Cuore dello schermo], *Ljubòv' Škafoljubova* [L'amore di Škafoljubov], *Dekabrjuchov i Oktjabrjuchov* [Dicembrone e Ottobrone], *Kak požìvaete?* [Come state?], *Istorija*

« Vi prometto che nel momento piú solenne, dovunque sia, io fischierò e coprirò di uova marce questo falso Lenin » (*Vystuplenija na dispute « Puti i Politika Sovkinò »*, in *Novoe o Majakovskom*, pp. 71-78).

1 Cfr. O. Brik, *Scenarnye mytarstva*, in « Sovetskoe iskusstvo », 18 aprile 1931, n. 19. Nell'articolo *Glazami poeta* (in « Kino », 11 aprile 1940, n. 16) Brik aggiunge che Majakovskij aveva cari anche i films *Po zakònu* [Dura Lex] e *Potòmok Čingis-chana* [Il discendente di Gengis-chan].

2 *O kino*, in *Polnoe sobranie sočinenij*, XII, Mosca 1937, p. 158.

odnogò nagana [Storia d'una pistola], *Tovàrišč Kopytko, ili Dolòj žir!* [Il compagno Kopytko, ovvero Abbasso il grasso!] e *Pozabud' pro kamin* [Scòrdati del camino].

A parte *Istorija odnogò nagana*, inconsistente e scialbo « mélo » su un giovane comunista che una delusione amorosa spinge ai bagordi e alle droghe, questi scenari hanno tutti un'impronta grottesca [1]. Folti di trucchi e bisticci visivi, di fantasiosi espedienti, palesano stretti legami col cinema americano. Nell'intento di dare alle immagini un valore esclusivamente motorio, senza alcun sottinteso psicologico, Majakovskij si appiglia infatti alle risorse meccaniche delle comiche Keystone, ai motivi dei « serials » polizieschi, alle trovate dei films di Chaplin. E in questo senso le sue invenzioni collimano coi virtuosismi e con le astuzie delle pellicole eccentriche di Kòzincov e Trauberg.

Di tali scenari, l'unico che unisca all'intreccio burlesco riferimenti precisi da documentario è *Deti* [I bambini], dove la descrizione del campo di pionieri « Artek » in Crimea si alterna alle vicende ridevoli dei « businessman » Tom Dopkins, recatosi in quella penisola con la moglie e col figlio. Mentre il piccolo Jim fa il bagno presso l'attendamento dei pionieri, un vagabondo gli ruba il vestito. Due bricconi, Mano Nera e Faraone (simili ai banditi pietrogradesi dei racconti di Kavérin), sequestrano il vagabondo, scambiandolo per il figlio dell'americano e mandano a mister Dopkins una lettera minatoria.

Majakovskij sembra qui ricordarsi del film di Kulešòv *Neobyčajnye priključenija mistera Vesta v strané bol'ševikòv* [Le straordinarie avventure di mister Vest nel paese dei bolscevichi], nel quale il senatore americano Vest e il cow-boy che gli serve di scorta, appena arrivati a Mosca, incappano in una combriccola di avidi fuorilegge [2]. Nella sequenza in cui l'impassibile Dopkins discute con la moglie se sia vantaggioso sborsare la somma richiesta per il riscatto del figlio (che invece si trova

1 Cfr. O. Brik, *Scenarnye mytarstva*, in « Sovetskoe iskusstvo », 18 aprile 1931, n. 19, e *Majakovskij-scenarist*, in « Iskusstvo kino », 1940, 4.

2 Il soggetto di questa pellicola era del poeta futurista Nikolàj Asèev.

incolume in mezzo ai pionieri) riaffiorano gli spunti satirici delle poesie di Majakovskij sull'America.

Nella seconda parte le grige vedute dei quartieri operai d'una città inglese, la presenza ossessiva dei poliziotti e la storia del minatore che attraversa l'intera città, per portare una bottiglia di latte alla figlia malata, richiamano alla memoria *The Kid* [Il Monello] di Chaplin; ai capricci del ragazzo dispettoso che molesta Charlot in *The Pilgrim* [Il Pellegrino] ci rimandano le incredibili birichinate di alcuni bambini pestiferi nella terza parte.

I procedimenti della comica « slapstick » si fondono con lo stile iperbolico della ROSTA nella « cinecommedia crimeana » [1] *Slon i spička* [L'elefante e il fiammifero], il cui eroe è un madornale grassone, un burocrate ottuso che, assieme alla fatua consorte-fiammifero, si reca nella stazione termale di Jalta, per diminuirvi di peso.

Come le farse di Fatty, questo scenario, intessuto di inseguimenti, di fughe, di baruffe, di capitomboli, si impernia sulla spropositata pinguedine del burocrate sul contrasto fra l'adipe e l'inattesa scioltezza di cui egli dà prova nei momenti difficili. Basta pensare alla sequenza in cui il « pachiderma », che ha preso per banditi i controllori del battello sul quale viaggia, balza in acqua e d'un guizzo raggiunge il porto di Jalta, superando persino una schiera di nuotatori impegnati in un gara. O a quella in cui, infastidito da un giovane comunista saccente, fugge sul monte Aj-Petri, per gettarsi poi dalla cima, tenendo l'ombrello a guisa di paracadute.

La narrazione di queste avventure funambolesche è accompagnata da tocchi mordaci, che mettono in risalto la torpidezza balorda del funzionario in vacanza. Scendendo, ad esempio, in costume da bagno, con la paletta e il secchiello, sulla spiaggia del Mar Nero, « brulicante di corpi come carta moschicida », egli esclama: « Bella spiaggia, però non ha senso che l'abbiano fatta proprio nei pressi del mare ».

1 Majakovskij trascorse in Crimea l'estate del 1926, scrivendo, oltre a *Deti* e *Slon i spička*, anche le didascalie per il film *Evrei na zemle* [Ebrei sulla terra], girato da Abram Room a Evpatorija su scenario di Šklovskij e con la partecipazione di Lilja Brik. Cfr. Katanjan, *op. cit.*, p. 277.

Un altro grassone borghese, « zio corpulento di ricca apparenza in bombetta », compare nella « fantasia-fatto » *Serdce kinò, ili Serdce ekrana* [Il Cuore del cinema, ovvero Il Cuore dello schermo], rifacimento alquanto annacquato di *Zakòvannaja fil'moj*. Il fulcro dell'azione si sposta dall'intreccio amoroso fra il pittore e la ballerina ai soprusi del concessionario, il pingue Bombetta, che specula cinicamente sulle immagini di celluloide, sciattandole col suo dozzinale « gusto del dollaro ».

In questa variante Majakovskij ha raccolto uno stuolo piú fitto di personaggi del cinema. Quando la Cinestella scompare dallo schermo, Chaplin, Harold Lloyd ed altre figure schiacciate, pupazzi di due dimensioni, si adunano a comizio e, su proposta di Fairbanks, decidono di intraprendere un inseguimento: « Apre il corteo l'automobile del concessionario, cui s'accoda l'automobilino-giocattolo di Buster Keaton. Dietro a Keaton galoppa Douglas, dietro a Douglas i cow-boys muniti di lazo, dietro ai cow-boys saltellano gangsters e poliziotti, guardandosi intorno a ogni passo. Chiude l'inseguimento Charlot sui trampoli e col bastoncino fra i denti ».

Il finale è del tutto diverso ed è meno felice di quello di *Zakòvannaja fil'moj*. Uscendo dal deposito cinematografico, invaso da simboliche fiamme, un operatore e una giovane attrice (somigliante a Cuore del cinema) si fermano a osservare un falegname che lavora sulle impalcature d'una gigantesca costruzione. E una didascalia, che ricorda gli slogans di Dziga Vertov, commenta: « Perché non dovrebbe anche il cinema appigliarsi alla vita viva? Questo trucco è piú puro d'un Douglas ».

Una tumultuosa sequela di « gags » percorre lo scenario *Ljubov' Škafoljubova* [L'amore di Škafoljubov], allegro bozzetto incentrato sulla figura del goffo Škafoljubov (Armadiofilo), conservatore d'un museo e fanatico d'ogni vecchiume, il quale si adorna di antiche palandrane e schiva come diabolici tutti i moderni mezzi di locomozione.

La satira di coloro che in odio al presente rimpiangono gli usi e i costumi di tempi lontani è sommersa dal brulichío dei trucchi che si accavallano, ingranaggi sfrenati d'un convulso meccanismo comico. Certi brani come quello in cui Škafoljubov con spada e tricorno insegue a

salti e capitomboli la dattilografa amata, bloccando il traffico tranviario, o quello in cui, per impedire a un cavallo di addentare un mazzetto di fiori, finisce con lo strappargli la coda, hanno la rapidità parossistica dei grotteschi di Ridolini.

Al repertorio dei « buffi » appartengono anche i due stralunati fratelli Nikolàj e Ivàn di *Dekabrjuchov i Oktjabrjuchov* [Dicembrone e Ottobrone]: il primo, un rodomonte scappato a Parigi all'avvicinarsi dei soldati rossi, viene eletto dagli emigrati governatore di Kiev, e l'altro, che non è riuscito a svignarsela, scopre per caso uno spione dei bianchi, ricevendo in premio la carica di « presidente della commissione per il ritiro della lettera jat' [1] dalle insegne delle panetterie della città di Kiev ».

La comicità di questo scenario, nel quale si intersecano due azioni simultanee, non scaturisce da un galoppante succedersi di trovate frenetiche, ma dalla caricatura maliziosa di certi ambienti, come gli alberghi ed i circoli dell'emigrazione o il triviale stambugio di Ivàn e della sua Mar'ja Ivànovna.

Solo *Deti* e *Dekabrjuchov i Oktjabrjuchov* apparvero sullo schermo. Mediocri registi ne trassero pellicole di poco momento, arramacciate alla meglio [2]. Majakovskij non ebbe troppa fortuna con la gente del cinema. I suoi scenari incontrarono sempre l'ostilità dei burocrati, mentre una trasandata regia guastò quei pochi che furono realizzati. Ed è peccato che non giungessero in porto le trattative da lui avviate con René Clair nell'ottobre 1928 a Parigi per un film dal titolo *L'idéal et la couverture (Ideal i odejàlo)* [3]. Dello scenario meditato dal poeta per il regista francese ci è pervenuta soltanto un'esile traccia che mette conto di riportare:

Majakovskij ama le donne. Le donne amano Majakovskij. Uomo di sentimenti elevati, egli cerca una donna ideale. Ha incominciato persino a leggere Tolstòj. Si foggia col pensiero creature ideali, promette a se stesso di legare il

1 Lettera dell'alfabeto cirillico soppressa nella riforma ortografica del 1917.

2 *Deti* col titolo *Troe* [I Tre: regia A. Solov'ëv] e *Dekabrjuchov i Oktjabrjuchov* col titolo *Oktjabrjuchov i Dekabrjuchov* (regia A. Smirnov-A. Iskander), entrambe nel 1928.

3 Cfr. KATANJAN, *op. cit.*, pp. 366-67, e *Pis'ma Majakovskogo k L. Ju. Brik*, in *Novoe o Majakovskom*, p. 169.

proprio destino solo a una donna che risponda al suo sogno, ma s'imbatte sempre in altre donne.

Una di queste « altre donne » è scesa da una Rolls-Royce e sarebbe caduta, se l'idealista non l'avesse sorretta. Il legame con lei, volgare, sensuale, burrascoso, è appunto quello che Majakovskij avrebbe voluto evitare. Esso risulta per lui tanto piú fastidioso, in quanto, messosi in comunicazione telefonica con un numero trovato in una lettera che gli è capitata per caso fra le mani, è rimasto incantato d'una voce femminile, profondamente umana ed espressiva. I rapporti non sono andati oltre ai colloqui telefonici, alla corrispondenza e alla visione di un'immagine sfuggente che gli porgeva una lettera. Con accresciuto furore egli è tornato dall'inevitabile amante, sempre sperando di evadere, per unirsi alla sconosciuta diletta.

Gli anni di ricerche, ostacolate dall'amante con ogni mezzo, sono almeno serviti a smuovere la ritrosia della donna. Ella ha dichiarato che sarà sua ed egli si purifica, abbandonando l'amore terreno. Col piú grande mistero la sconosciuta è condotta nel luogo dello splendido convegno. Majakovskij va incontro al principio e alla fine della sua vita.

Ma basta un cenno del capo, perché egli si accorga che la sconosciuta è la stessa donna con cui ha trascorso tanti anni e che ha or ora abbandonato [1].

Questo schema contiene motivi di un intimismo inconsueto nel cinema di Majakovskij. È chiaro che in lui il grottesco chiassoso veniva cedendo a una sommessa ironia malinconica, venata di amarezza. Osip Brik ricorda che al poeta era particolarmente piaciuto un film americano « su una ragazza ed un giovane che, incontratisi per caso tra la folla, dalla stessa folla venivano divisi e cercavano invano di incontrarsi di nuovo, finché scoprivano di abitare accanto in un enorme casamento a molti piani e di non averlo mai saputo » [2].

Si tratta, ci pare, del film di Paul Fejos *Lonesome* [Primo Amore, 1928], delicato racconto di un idillio fra un operaio e una telefonista in un parco di divertimenti a New York, la sera d'un sabato [3]. I temi di

1 Cfr. A. Fevral'skij, *Majakovskij-dramaturg*, Mosca-Leningrado 1940, pp. 118-19.

2 O. Brik, *Glazami poeta*, in « Kino », 11 aprile 1940, n. 16.

3 Nell'articolo *Čužie stichi* (« Znamja », 1940, 3) Lilja Brik riproduce un abbozzo d'intreccio, forse per un cinescenario, trovato fra le carte di Majakovskij. La Brik è convinta che il poeta lo abbia scritto sotto l'influsso del film *Das Mädel aus Havanna*, che ella vide a Berlino nel 1932 per consiglio di Brecht. *Das Mädel aus Havanna* è il titolo tedesco di *The Cuban Love Song* [La rumba dell'amore] di W. S. Van Dyke, con Lawrence Tibbett e Lupe Velez. Benché lo schema di Majakovskij e il contenuto della pellicola coincidano in modo curioso, è assurdo supporre un influsso, se si pensa che il poeta morí nell'aprile 1930, mentre il film fu prodotto soltanto nel 1931.

Lonesome (la desolazione degli uomini nelle moderne metropoli, il colorito lirismo del lunapark) erano di quelli che piú parlavano al cuore di Majakovskij.

8.

Abbiamo lasciato per ultimo lo scenario sperimentale *Kak požívaete?* [Come state?], che narra in « cinque cinedettagli » una giornata del poeta. Sequela di scorci e di analogie lampeggianti, di deformazioni e inversioni, orditura di audaci incastri semantici, questo cinepoema sviluppa con fantasia inesauribile quel procedimento stilistico che Jakobson denominò « attuazione della metafora » [1].

Majakovskij, ad esempio, legge sul giornale notizia d'un terremoto a Leninakàn, e gli oggetti sulla sua scrivania cominciano a tremare, il lume si schianta, il calendario si sparpaglia in un mucchio di foglietti e la teiera sibila, gonfiandosi « come se imitasse un vulcano eruttante ». Oppure, sonnecchiando allo sportello d'una cassa, Majakovskij rovescia l'inchiostro sulle carte del cassiere, e le carte si mutano nel Mar Nero. O ancora, Majakovskij ed una ragazza si accendono l'uno dell'altra, filando « sulle ali dell'amore », ed ecco attuarsi la metafora: « alla ragazza e a Majakovskij spuntano ali di aeroplano ».

È un procedimento frequente nell'opera dei futuristi. Basterà rammentare la scena di *Ošibka Smerti* [Lo sbaglio della morte] di Chlébnikov, in cui la Morte dichiara di aver la testa « vuota come un bicchiere » ed è costretta a svitarsela per farvi bere un defunto, o l'episodio dell'uomo che calza un bacio a mo' di caloscia in *Vladímir Majakovskij* o quei versi del poema *Pro eto* [Di questo], in cui le lacrime formano un fiume sul quale il poeta-plantigrado si mette a navigare.

1 Roman Jakobson, *Novejšaja russkaja poezija*, Praga 1921, p. 20.

Ne troviamo un esempio anche in *Zàvist'* [Invidia] di Oleša, là dove gli squilli delle campane dànno vita a una figura di suoni, che ha nome Tom Virlirli (I, XII). D'altronde già Morgenstern nei *Galgenlieder* (« Ein Glockenton fliegt durch die Nacht ») aveva intravisto nella trama sonora delle campane la storia d'una frivola Bim che tradisce Bam per fuggire con Bum [1].

In questo scenario confluiscono tutti i motivi principali della creazione di Majakovskij. E in primo luogo riappaiono, saltellanti e ribelli, i segni dell'alfabeto. Nella sequenza in cui il poeta si affanna a comporre una lirica, le lettere si spargono e si aggrovigliano, come nei « poemi fonetici » di Hausmann [2]:

Dalla testa cominciano a erompere le lettere, volteggiando per la stanza.
Majakovskij sobbalza, le infila nella matita.
Majakovskij versa le lettere dalla matita, come ciambelle da un bastone, e a fatica le appunta alla carta.
Lettere volanti si intrecciano in frasi ritrite, per poi sbandarsi di nuovo.
Per un istante campeggiano frasi sul tipo di « Com'erano belle, com'erano fresche le rose » [3] o « L'uccellino di Dio non conosce » [4], ecc.
Majakovskij stacca con la matita una lettera dall'altra, le afferra e sceglie le necessarie.

La sfilata dei capi di vestiario, che incedono per le vie con sgradevole dignità di feticci, richiama alla nostra memoria la pittoresca sommossa degli indumenti e delle ciarpe in *Vladímir Majakovskij*. Scorrendo gli avvisi economici, il poeta si sofferma sul motto « Vèstiti e cuci soltanto nel magazzino del Moskvošvéj » [5], ed ecco d'un tratto scendono in strada « stirati, nuovi di zecca, da soli, cappotti e completi: calzoni, giacche e

1 Paul Klee illustrò la poesia di Morgenstern nel disegno *Glockentöne* del 1918.
2 Cfr. RAOUL HAUSMANN, *Courrier Dada*, Parigi 1958, pp. 51-68.
3 Verso d'una lirica di I. Mjatlev, riportato da Turgenev in una sua poesia in prosa del 1879.
4 Verso del poemetto *Cygany* [Gli zingari, 1824] di Puškin.
5 « Moskovšvéj »: trust statale moscovita dell'industria dell'abbigliamento. Nella lirica *Polnoč' v Moskvé* [Mezzanotte a Mosca] del luglio 1931 Mandel'štam si definisce « uomo dell'epoca del Moskvošvéj ».

panciotti, e ciascuno, in luogo della testa, reca un cartello sul quale è segnata una somma considerevole » [1].

Similmente alla ballerina di celluloide che si scollava dallo schermo, diverse parvenze di carta schizzano dalle colonne del giornale che Majakovskij sta leggendo. L'attenzione del poeta è attratta, ad esempio, dalla notizia d'un suicidio, e immediatamente:

Il giornale s'innalza e fa un angolo a guisa di enorme paravento.
Dall'angolo buio del giornale vien fuori la figura d'una ragazza. Disperata, solleva la mano con la rivoltella, porta la rivoltella alla tempia, preme il grilletto.
Squarciando il giornale, cosí come un cane lacera un cerchio teso, Majakovskij salta dentro la stanza formata dalle pagine.
Cerca di afferrare e deviare la mano con la rivoltella, ma è tardi: la ragazza cade sul pavimento.

Non manca in *Kak požívaete?* la caricatura dei piccoli borghesi. C'è una famiglia di « allegri orangutanghi » che odiano la poesia, una « famiglia suiniforme » che visita Majakovskij, tediandolo con le sue ciarle. Per liberarsi di loro, il poeta ricorre ad un vigile, il quale li atterrisce con l'annunzio che previsioni di terremoto consigliano di passare la notte all'addiaccio.

Le battute frammesse alla descrizione del convegno di Majakovskij con la « ragazza della cronaca » (che è poi la stessa che si era troncata la vita) sono costruite su una sorta di negazione affermativa, su un divertente giuoco di ossímori, come le risposte di Sob Akin agli indiscreti in un brano della *Komedija s ubijstvom* [Commedia con omicidio]:

— Ma io non parlerò con voi.
La ragazza si scosta, gira parecchie volte il capo, lo scrolla in segno di diniego.
Infine attacca discorso.
— Ma io non verrò con voi. Solo due passi.
Fa un passo dietro l'altro.
La prende sotto braccio e camminano insieme.
Majakovskij coglie dal selciato un fiore apparso come per incanto.

1 Reminiscenza di qualche collage dadaistico.

Majakovskij dinanzi al portone di casa.

— Ma voi non salirete da me. Solo per un attimo.

Dappertutto è inverno. Soltanto dinanzi alla casa si vedono un giardino in fiore, alberi con uccelli. La facciata è coperta di rose. Su una panchina il portiere si asciuga la fronte sudata.

Sulle ali dell'amore

Alla ragazza e a Majakovskij spuntano ali di aeroplano.

La ragazza e Majakovskij si levano a volo per la scala.

Nella stanza sudicia ogni cosa comincia a fiorire. Dal calamaio sbocciano gigli, i dimessi parati si adornano di rosette. La semplice lampadina diventa un lampadario.

Majakovskij versa acqua da una caraffa.

— Ma noi non berremo. Soltanto un bicchiere.

La ragazza dice:

— Com'è forte l'acqua da voi!

Le prende il bicchiere e si va avvicinando pian piano.

— Ma noi non ci baceremo!

Tendono l'uno all'altra le labbra.

La fioritura improvvisa dello squallido ambiente e l'apparizione delle ali ci ricordano il sogno di Chaplin in *The Kid* [Il Monello], dove il grigio quartiere di « slums » si converte in una contrada illusoria, tutta festoni e ghirlande di rose, e grandi ali bianche compaiono sulle spalle degli abitanti [1].

Ma l'intero scenario è una progressione crescente di prodigi e di metamorfosi, nello spirito dei films d'avanguardia occidentali. Le figure e gli oggetti mutano ad ogni istante dimensioni, come nel magico mondo di Alice. Si pensi, ad esempio, all'episodio in cui la cuoca di Majakovskij rincasa, tenendo sulle spalle una cesta con la spesa e coi giornali:

La cuoca cammina. I giornali sulle sue spalle ingrandiscono, piegandola verso terra. Le case, sul cui sfondo ella passa, gradualmente rimpiccoliscono. La cuoca si fa del tutto minuscola. Le case diventano ancora piú piccole. Sulle spalle della cuoca un enorme globo terrestre. La donna procede, strascicando a stento le gambe sotto quel peso.

1 Cfr. Pierre Leprohon, *Charles Chaplin*, Parigi 1946, pp. 119-24, e Theodore Huff, *Charlie Chaplin*, Londra 1952, pp. 120-28.

Una via in prospettiva. Binari di tram corrono incontro alla macchina da presa. Dal fondo rotola sull'obiettivo il globo terrestre, aumentando rapidamente.

L'ingresso di casa. La porta si apre da sola. Il globo scivola sino alla porta, rimpiccolendo cosí da potervi penetrare.

Per il turbinío delle metafore eccentriche, *Kaķ poživaete?* si ricollega ai piú arditi poemi di Majakovskij, e soprattutto a *Oblaķo v štanach* [La nuvola in calzoni] e a *Pro eto* [Di questo]. Le formule cinetiche del futurismo combaciano a perfezione con la dinamica e con gli espedienti del montaggio cinematografico.

L'esuberanza dei temi fantastici conferisce alla giornata del poeta il carattere d'un viaggio immaginario in un paese di oggetti animati, di sortilegi, di larve da favola. L'elastica trama di crescite, sparizioni, rimpiccolimenti vuole esprimere il burlesco della labilità umana e insieme la consolante certezza che l'esistenza è un séguito di impreviste meraviglie.

Anche in questo scenario, come nella tragedia giovanile e nei poemi d'amore, ciò che piú avvince è l'ampiezza dell'orizzonte, il balenare inatteso di spunti metafisici. La chiusa, ad esempio, s'allarga, come il finale de *La nuvola in calzoni*, su un paesaggio cosmico, su uno sfondo di stelle. Il carosello delle metafore simili a specchi deformanti e il trasformismo irrequieto dei personaggi si placano infine nell'immensità misteriosa dell'universo.

Indice dei nomi

Adrianova-Peretc (Varvara), 224 n.
Aksënov (J.), 109.
Aleksandra Fëdorovna, 228.
Aleksandrov (A. S.), *detto* Serge, 148 e n., 149, 152.
Aleksandrov (Grigorij), 111, 157.
Alekseev-Jakovlev (Alekséj), 88 n., 89 e n., 209 n.
Alessandro III, 81, 165, 207.
Al'perov (Dmitrij), 230 n.
Alpers (B.), 131 n., 133 n., 140 n., 152 n., 186 n., 212 n.
Al'tman (Natan), 78, 79, 109, 122.
Andrèev (Leoníd), 55, 56 n., 66, 67, 145, 239, 250-51 e n.
Andrèeva (Marija), 93, 95.
Annenkov (Jurij), 97, 98, 147-48.
An-skij, *pseudonimo di* Semën Rapoport, 50, 122, 186.
Antik (P.), 251.
Apollinaire (Guillaume), 62, 245, 248.
Apuchtin (Alekséj), 54, 236.
Arcimboldo (Giuseppe), 63.
Argan (Giulio Carlo), 244 n.
Arkin (D.), 244 n.
Arp (Hans), 126 n.
Artaud (Antonin), 54 e n., 244 e n., 257 n.
Arvatov (Borís), 43 n.
Aschenbrenner (Margot), 45 n.
Asèev (Nikolàj), 18, 21 e n., 24, 27 e n., 128, 136 n., 172, 268 n.

Babanova (Marija), 136, 140.
Babel' (Isaak), 128.
Bagrickij (Eduard), 27 e n., 52, 172.
Bajan (Vadim), 29, 185.
Baliev (Nikita), 196.
Bardeche (Maurice), 264 n.
Barrault (Jean-Louis), 244 n.
Bart (V.), 36
Bauer (Evgenij), 171, 259-60.
Bebel (August Friedrich), 174.
Bebutov (Valerij), 107, 110, 133.
Beckmann (Max), 220.
Beethoven (Ludwig van), 154.
Belyj (Andrej), 85, 145, 220, 259.
Berkov (P.), 88 n., 233 n.
Bezymenskij (Aleksàndr), 181, 203, 206.
Bizet (Georges), 138.
Blok (Aleksàndr), 20, 39, 55, 67-69, 72 n., 84, 85, 89, 95, 124, 164, 166, 171, 195, 209, 220, 223, 225, 253 n., 259.
Boccioni (Umberto), 30, 32.
Bogatyrev (Pëtr), 262.
Bogdanov-Berezovskij (Valerian), 212 n.
Bracelli (Giovanni Battista), 119.
Braque (Georges), 36.
Brasillach (Robert), 264 n.
Brecht (Bertolt), 15, 272 n.
Brik (Lilja), 20 n., 43 n., 68 n., 82, 94, 192, 214 e n., 251 e n., 254 e n., 255 e n., 257, 260 e n., 269 n., 271 n., 272 n.
Brik (Osip), 78-80, 82, 128, 163, 173 n., 255, 265 e n., 267 n., 268 n., 272 e n.
Brjusov (Valerij), 77.
Brodskij (Izaak), 207.
Bulgàkov (Michaíl), 241 e n.
Burljúk (Davíd), 18, 20, 21 e n., 23, 25, 26, 28, 29, 31, 35-38, 77, 79, 195 n., 249 e n., 251, 252, 254.
Burljúk (Nikolàj), 20, 28, 249.
Byron (George Gordon), 86.

Carrière (Eugène), 232.
Čajkovskij (Pëtr), 165 n.
Čapek (Josef), 37.
Čardynin (Pëtr), 177 e n.
Čech (Svatopluk), 187.
Čechov (Antòn), 15, 58-59, 236, 237, 239-40, 247.
Čechov (Michaíl), 145, 196.
Čekrygin (Vasilij), 28, 35, 60-61.
Čeremných (Michaíl), 99.
Černjavskij (Ja.), 197 n.
Černyj (Saša), 34 e n.
Černyševskij (Nikolàj), 189.
Cézanne (Paul), 36.
Chagall (Marc), 36, 79, 122, 220.
Chajčenko (G.), 108 n.
Chaplin (Charlie), 65, 139, 145, 152, 196, 217, 222, 253, 262 e n., 263 e n., 65 e n., 268-70, 276 e n.
Chardžiev (Nikolàj), 29 n., 34 n., 35 n., 38 n., 46 n., 192 n., 195 n., 219 n., 235 n.
Charlot, *vedi* Chaplin.
Chersonskij (Chrisanf), 134 n.
Chesterton (Gilbert Keith), 130.
Chlébnikov (Velimir), 18 e n., 19 e n., 20-25, 30, 31, 35, 38-44 n., 46-48, 52, 63, 67, 71, 79, 90, 124, 172, 189, 191, 204, 219 e n., 249 n., 273.
Chmelëv (Nikolàj), 196 e n.
Chodasevič (Valentina), 230.
Cholòdnaja (Vera), 177 e n., 182, 237.
Chopin (Fryderyk), 143.
Chrakovskij (V.), 107.
Cimbal (S.), 245 n.
Clair (René), 271.
Clemenceau (Georges), 101, 102, 108.
Coolidge (Calvin), 155.
Crommelynck (Fernand), 130, 135, 136, 143, 161, 212, 213.
Cruze (James), 145.
Čukovskij (Kornéj), 27 e n., 34 e n., 41, 251.
Curzon (George Nathaniel), 98, 155, 157, 158.
Čuškin (N.), 86 n., 139 n.
Cvetàeva (Marina), 27 e n.

Danilov (S.), 140 n., 151 n., 153 n.
Dankman (A.), 230.
Dante, 77.
Dargomyžskij (Aleksàndr), 145.
De Amicis (Edmondo), 255.
Dejnéka (Aleksàndr), 213.
Del'vari (Georges), 148, 223.
Denikin (Antòn), 100, 101.
Derain (André), 36, 37.
Deržavin (Gavrila), 19, 172.
Deržavin (Konstantin), 71 n., 98, 122 n.
Didelot (Charles-Louis), 210.
Djàgilev (Sergéj), 46.
Dmitriev (Jurij), 222 n., 223 n., 224 n.
Dmitriev (Vladímir), 122, 134.
Dohnányi (Ernest von), 243.
Dostoevskij (Fëdor), 23, 34, 54, 96, 196.
Draudin (T.) 107.
Drejden (Simon), 164 n.
Duchamp (Marcel), 65.
Dulac (Germaine), 257 n.
Durov (Anatolij), 223 n.
Durov (Vladímir), 223 n.
Duvakin (V.), 100 n.

Edison (Thomas Alva), 118.
Einstein (Albert), 117, 118, 152, 208.
Ejchenbaum (Borís), 79.
Ejzenštejn (Sergéj), 15, 18, 80, 111, 128, 129 e n., 138, 147, 155-60 e n., 214 n., 221, 228-29, 235 n., 251 n., 262, 265-67.
Ekster o Exter (Aleksandra), 36, 46 e n., 72, 79.
Elagin (Jurij), 131 n., 142 n., 243 n.
Elizaveta Petrovna, 165.
Erdman (Borís), 221, 222.
Erdman (Nikolàj), 113, 144, 186 e n., 188, 243.
Erenberg (Vladímir), 211 n.
Erenburg (Il'jà), 76 e n., 92 n., 125 n., 126, 142.
Erlich (Victor), 79 n.
Eršòv (Pëtr), 73 n.
Esènin (Sergéj), 18 e n., 25, 38 n., 85-86, 96 n., 103, 134, 178, 180, 226.
Evelinov (B.), 73 n.
Eventov (I.), 34 n., 112 n.
Evrèinov o Evreïnoff (Nikolàj), 24, 47, 69, 98 e n., 159 e n., 211 n., 240 e n.

Fairbanks (Douglas), 135, 181, 262 n., 263 e n., 270.
Fajkò (Alekséj), 130, 141, 143.
Fal'k (Robert), 36, 78.
Fatty, *nome d'arte di* Roscoe Arbuckle, 205, 269.
Fëdorov (N.), 61, 118, 208.
Fëdorov (V.), 235 n.
Fejos (Paul), 272.
Ferdinandov (B.), 121, 131, 141, 147, 155.
Feuillade (Louis), 255.
Fevral'skij (Aleksàndr), 52 n., 93 n., 96 n., 106 n., 108 n., 110 n., 111 n., 112 n., 114 n., 117 n., 131 n., 178 n., 194 n., 214 n., 216 n., 229 n., 272 n.
Filonov (P.), 35, 36, 70, 153.
Fonvizin (Denis), 207.
Ford (Charles), 181 n., 263 n., 264 n.
Foregger (Nikolàj), 116, 121, 131, 155, 161, 163, 221.
Fort (Paul), 247.
Fortugé, 161 n.
Fraenkel (Heinrich), 181 n.
Franconi, 226.
Fratellini (Albert), 223 n.
Frelich (Oleg), 254.

Gabo (Naum), 126 n.
Gan (Alekséj), 126 e n.
Gardin (Vladímir), 266 e n.
Garin (E.), 140, 145.
Gay (John), 210.
Giacomino, *nome di pista di* Giacomo Cireni, 223.
Gish (Lillian), 263.
Gliér (Rejngol'd), 211 e n., 238.
Glinka (Michaíl), 113, 145.
Gnèsin (Michaíl), 145.
Gogol' (Nikolàj), 31 n., 58, 144-46, 151-54, 161, 203, 207, 235, 236, 243, 247, 265 n.
Gol'cšmidt (Vladímir), 32, 76.
Goldschmidt (Alfons), 122 n.
Golejzovskij (Kas'jan), 131, 221.
Goll (Iwan), 262.
Goloušev (S.), 239.
Golovín (Aleksàndr), 134, 145.
Gončarova (Natalija), 25, 36, 37 e n., 38, 41, 44, 46 e n., 248, 249.
Gorčakòv o Gorchakov (Nikolàj), 109 n., 155 n., 159 n.
Gorelik (Mordecai), 122 n., 130 n.
Gorin-Gorjainov (Borís), 165.
Gor'kij (Maksím), 149 n.
Gorodeckij (Sergéj), 46.
Gorskij (Aleksàndr), 221.
Gourfinkel (Nina), 96 n., 155.
Gozzi (Carlo), 109, 122, 136.
Grabbe (Christian Dietrich), 74.
Granovskij (Alekséj), 109-10, 121, 122.
Griboèdov (Aleksàndr), 63, 146 e n., 214 n., 232.
Gric (Teodor), 38 n., 219 n.
Griffith (David Wark), 259.
Grigor'ev (Borís), 132.
Grinkrug (Lev), 251 e n., 252.
Gropius (Walter), 244 e n.
Grosz (George), 105, 169, 173 e n., 261.
Gurò (Elena), 20.
Gušner (S.), 194 n.
Gvozdev (A.), 131 n., 169 n.

Haftmann (Werner), 36 n., 61 n.
Hašek (Jaroslav), 21, 154, 169.
Hausmann (Raoul), 274 e n.
Heartfield (John), 261.
Hildebrandt (Hans), 75 n., 148 n.
Hoffmann (Ernst Theodor Amadeus), 71, 74, 122, 146, 257.
Honzl (Jindrich), 48, 131 n., 245 n.
Huff (Theodore), 276 n.
Hugnet (Georges), 153 n.

Ichikawa Sadanji, 161 e n.
Il'f (Il'jà), 154, 177, 207.
Il'inskij (Igor'), 108 e n., 112 e n., 122 n., 131 n., 134 n., 135 e n., 136, 139, 140, 152 n., 196, 217 n., 233-34 e n., 244 n., 263.
Inber (Nat), 77 n.
Iskander (A.), 271 n.
Istòmina (Avdot'ja), 210.
Ivànov (Aleksàndr), 84.
Ivànov (Vjačeslav), 46.

Jakobson (Roman), 79, 117, 208, 273 e n.
Jakúlov (Georgij), 46, 76-78, 122.
Janáček (Leoš), 187 e n.
Jaròn (Grigorij), 234.
Jarry (Alfred), 15, 154.
Jeanne (René), 181 n., 263 n., 264 n.
Joffre (César-Joseph-Jacques), 157, 158.
Jones (Sidney), 112.
Judénič (Nikolàj), 100, 101.

Jurenev (R.), 156 n.
Jur'ev (Jurij), 244.
Jutkevič (Sergéj), 129 n., 147, 150, 156 n., 197 e n., 198, 203 e n., 216 e n.

Kalinnikov (Iosif), 178, 179.
Kalitin (N.), 193 n., 197 n., 216 n.
Kaménskij (Vasilij), 18, 20, 21, 26 e n., 28 n., 29 e n., 30 e n., 31 n., 32 e n., 35, 40, 41, 47, 50 n., 76-79, 95, 128, 132 e n. 195 n., 219 e n., 221 e n., 243 e n., 252.
Kandinskij (Vasilij), 61 e n., 78, 126 n.
Karandàš, *vedi* Rumjancev.
Kašincev (N.), 197 n.
Kas'janov (Vladímir), 248.
Katanjan (Vasilij), 28 n., 29 n., 70 n., 73 n., 82 n., 93 n., 95 n., 99 n., 106 n., 112 n., 113 n., 114 n., 115 n., 116 n., 117 n., 127 n., 161 n., 163 n., 166 n., 167 n., 168 n., 193 n., 194 n., 195 n., 200 n., 212 n., 215 n., 229 n., 230 n., 239 n., 249 n., 256 n., 269 n. 271 n.
Kaverin (Veniamin), 149, 268.
Keaton (Buster), 16, 147, 263, 264 e n.
Kelin (Pëtr), 35.
Kellermann (Bernhard), 142.
Kérenskij (Aleksàndr), 98, 165, 174 n., 228, 253.
Kibal'čič (Margarita), 252, 257.
Kirchner (Ernest Ludwig), 37.
Kirillov (Vladímir), 81.
Kiselëv (Viktor), 108, 145.
Klee (Paul), 63, 220, 234, 274 n.
Kokoschka (Oskar), 74-75.
Komaròv (S.), 263 n.
Komissarževskaja (Vera), 69, 72 e n., 242.
Komissarževskij (Fëdor), 122.
Končalovskij (Pëtr), 36.
Konénkov (Sergéj), 221.
Koonen (Alisa), 50 n.
Kòzincov (Grigorij), 138, 146 n., 147, 150-52, 155, 177 n., 195, 221, 245, 262, 265 e n., 268.
Kozlòv (Pëtr), 87.
Kracauer (Siegfried), 181 e n.
Kramskòj (Ivàn), 21.
Krimmer (E.), 212 n.
Kručënych (Alekséj), 18, 23, 28, 35, 40, 42-46, 48, 49, 52, 69-70, 128, 129, 153.
Krylòv (Viktor), 171.
Kryžickij (Georgij), 150.
Kugel' (Aleksàndr), 72-73, 97, 98.
Kukryniksy, *pseudonimo collettivo di* Porfirij Krylòv, Michaíl Kuprijanov e Nikolàj Sokolov, 194.
Kul'bin (Nikolàj), 31, 36.
Kulešòv (Lev), 152-53, 160, 251 n., 265 e n., 267 n., 268.
Kuprín (Aleksàndr), 223, 225.
Kuznecòv (Evgenij), 88 n., 148 n., 207 n., 221 n., 222 e n., 223 e n., 226 n., 229 n.
Kuznecòv (Pavel), 221, 222.

Laforgue (Jules), 69.
Larionov (Michaíl), 25, 30, 36, 37 e n., 38, 41, 44, 46, 223, 248, 249.
Lavinskij (A.), 99, 107, 123-25, 128, 189, 193.
Lavrenëv (Borís), 249.
Lazarénko (Vitalij), 108, 219, 222 e n., 223-26, 248.
Lebedev (Ivàn), 225.
Lebedev (N.), 129 n., 151 n., 155 n., 156 n., 177 n., 242 n., 245 n., 260 n., 266 n.
Lecocq (Charles-Alexandre), 109, 122.
Léger (Fernand), 105.
Lelièvre (Léo), 161 n.
Lemarchand (Louis), 161 n.
Lenin (Vladímir), 100, 117, 118, 207, 266 e n., 267 n.
Lenormand (Henri-René), 245.
Lenskij (Aleksàndr), 143 n.
Lenskij (Dmitrij), 113.
Lentovskij (Michaíl), 234.
Lentúlov (Aristarch), 36, 37, 46, 73 n., 77, 122.
Leonardo da Vinci, 37.
Lepkò (V.), 217.
Leprohon (Pierre), 276 n.
Lérmontov (Michaíl), 175.
Leskòv (Nikolàj), 90.
Leslie (Earl), 161 n.
Levenson (Aleksàndr), 95.
Levi (Carlo), 197 n.
Levin (Alekséj), 99, 193.
Linder (Max), 26, 31 e n., 258.
Lisickij (El), 108, 124-26, 213, 244.
Liszt (Franz), 143.
Livšic (Benedikt), 20 n., 25, 26 n., 28 n., 30 e n., 31 n., 37 n., 70 n., 72 n., 74 e n.

Ljuce (Vladímir), 194 n., 212.
Lloyd (Harold), 270.
Lloyd George (David), 100-2, 105, 206, 225.
London (Jack), 156, 251 e n., 253, 255.
Luigi XIV, 204.
Lunačarskij (Anatolij), 78 n., 80-82, 93-95, 112 e n., 114 n., 121, 134 e n., 137 e n., 138, 162, 220, 233, 241, 246.
Lunc (Lev), 149 n.

MacDonald (James Ramsay), 230.
Machnò (N.), 233.
Maeterlinck (Maurice), 242.
Majakovskaja (Ljudmila), 23, 25 e n.
Majakovskaja (Ol'ga), 23.
Maksimov (V.), 177, 182, 260.
Maksimovič (V.), 249 e n.
Malaškin (Sergéj), 178 n.
Malevič (Kazimir), 28, 35, 36, 44-46, 51, 70, 78, 80, 90, 93, 94, 123, 126 n., 189.
Maljugin (L.) 196 n.
Maljutin (I.), 99, 114 n. 233.
Mandel'štam (Osip), 18, 274 n.
Mardžanišvili *o* Mardžanov (Kote), 96, 98, 161.
Mariengof (Anatolij), 25 e n.
Marinetti (Filippo Tommaso), 30-32, 147, 150, 152, 155, 157.
Markov (P.), 86 n., 121 n., 139 n., 172 n., 186 n., 211 n.
Markov (Vladímir), 21 n.
Martínek (K.), 197 n., 216 n.
Martinet (Marcel), 137.
Martinson (Sergéj), 140, 211.
Marx (Karl), 124, 173, 174, 176, 204, 205.
Masereel (Frans), 140.
Maškòv (Il'jà), 36, 37, 77, 78.
Mass (V.), 163.
Massenet (Jules), 20.
Matinskij (M.), 237.
Matisse (Henri), 36.
Matjušin (Michaíl), 44, 46, 69.
Matjušina (O.), 70 n.
Matov (Alekséj), 234.
Matthias (Leo), 117, 118.
Mei Lan-fang, 214 n.
Mejerchol'd (Vsevolod), 18, 72, 78, 82, 93-95, 102, 105-7, 109, 110, 112, 121, 122, 130-46, 148, 152, 159, 161, 162, 165-67, 169, 181, 186, 194 e n., 196 n., 197, 199, 200, 206, 211 e n., 212, 214 e n., 215 e n., 218, 227, 231, 234, 235 e n., 240, 242-47, 256 e n.
Melchinger (Siegfried), 244 n.
Méliès (Georges), 259.
Menglet (G.), 197 n.
Metčenko (A.), 83.
Mgebrov (Aleksàndr), 32 e n., 70 e n., 73 e n., 87 n., 94.
Millerand (Alexandre), 225.
Milton (Georges), 234.
Mistinguett, 161 n.
Mjatlev (Ivàn), 19, 274 n.
Moholy Nagy (Laszlo), 126 n.
Mokul'skij (S.), 148 n.
Molčanov (Ivàn), 179.
Moldavskij (Dmitrij), 92 n.
Mologin (N.), 140.
Moor (Dmitrij), 99.
Morgenstern (Christian), 274 e n.
Morozov, 36.
Moskvín (Ivàn), 196.
Mozžuchin (Ivàn), 260, 264.

Napoleone, 97, 228.
Naumov (Evgenij), 83 n.
Nemiròvic-Dànčenko (Vladímir), 109, 138.
Nezval (Vítězslav), 27 e n., 262 n.
Nicola I, 144.
Nicola II, 227.
Nielsen (Asta), 258.
Nivinskij (Ignatij), 122.
Njurenberg (A.), 99.
Novickij (Pavel), 130 n.

Ochlòpkov (Nikolàj), 111, 244-45.
Offenbach (Jacques), 112, 122.
Ognev (Vladímir), 112 n.
Oleša (Jurij), 18, 24, 35 e n., 65-66, 127 e n., 166 e n., 222 e n., 226 e n., 256 e n., 262 n., 274.
Ostrovskij (Aleksàndr), 24, 47, 137-40, 157-58, 160, 162, 203, 234, 237.
Ovidio, 125.
Oy-ra, 161.

Pallenberg (Max), 169.
Pasternàk (Borís), 18-20, 24, 32, 34, 53 e n., 59 e n., 128, 129, 172.

Pat e Patachon, *nomi d'arte di* Carl Schenström *e* Harald Madsen, 222.
Percòv (Viktor), 60 n., 61 n., 70 n., 72 n., 90 n., 93 n., 173 n., 189 n., 193 n.
Perskij (R.), 249, 250.
Petròv (Evgenij), 154, 177.
Petròv (Nikolàj), 98 e n., 216 e n.
Petrovskij (Dmitrij), 41 e n.
Pevsner (Antoine), 126 n.
Picabia (Francis), 208.
Picasso (Pablo), 37.
Pickford (Mary), 263 e n.
Piel (Harry), 180-81 e n.
Pilsudski (Jozef), 100, 225, 230.
Piotrovskij (Adrian), 98.
Pirosmanišvili (Niko), 38.
Piscator (Erwin), 168-69, 244 e n.
Pluček (Valentin), 112 n., 197, 198, 203 e n., 216 e n.
Pobedonoscev (Konstantin), 207.
Podgaeckij (M.), 142, 161, 243 n.
Pogodin (Nikolàj), 244, 245 n.
Poincaré (Raymond), 155.
Poljanovskij (Maks), 249 e n., 254 e n.
Pòlonskij (V.), 177, 260.
Popova (Ljubov'), 123, 125, 128, 130, 135, 137.
Pozner (Vladimir), 182 e n.
Prokof'ev (Sergéj), 192, 195 e n., 196 n.
Protazanov (Jakov), 195, 266 n.
Pudovkin (Vsevolod), 265 n., 267 n.
Pugačëv (Emel'jan), 40.
Punin (Nikolàj), 43 n., 78, 80, 125 e n., 232 e n., 235 e n.
Purviance (Edna), 265 n.
Puškin (Aleksàndr), 19, 23, 43, 81, 175, 180, 193, 254, 266, 274 n.
Pušmin (B.), 238 n.

Rabinovič (Isaak), 138.
Rachmàninov (Sergéj), 23.
Ràdlov (N.), 125 n.
Ràdlov (Sergéj), 49-51, 98, 121, 146 e n., 148-49, 221, 230.
Radunskij (Ivàn), 222 n., 223 n., 226 n.
Rafal'skij (M.), 222 n.
Raffaello, 37, 81.
Rajch (Zinaida), 140, 213, 244, 246.
Rajchel' (A.), 197 n.
Rajt (Rita), 109, 110 e n., 207.
Rastrelli (Bartolomeo), 81.
Ravdel' (E.), 109.
Razin (Sten'ka), 40, 50 n., 95.
Read (Herbert), 126 n.
Rébikova (Aleksandra), 256 n., 257.
Rémizov (Alekséj), 46, 47, 90.
Rémy (Tristan), 223 n.
Renaud (Madeleine), 244 n.
Richter (Hans), 245.
Ridolini, *nome d'arte* di Larry Semon, 271.
Rigadin, 248.
Rimskij-Kòrsakov (Nikolàj), 154.
Ripellino (Angelo Maria), 19 n., 81 n., 127 n.
Rjabušinskij (Pavel), 184 e n.
Rodčenko (Aleksàndr), 78, 123, 125, 128, 159, 189, 193-95.
Romanov (Pantelejmon), 178 n.
Romašòv (Borís), 185, 188.
Room (Abram), 265 n., 269 n.
Rošal' (Grigorij), 141.
Roskin (V.), 99.
Rostockij (B.), 68 n., 70 n., 256 n.
Rostovcev (M.), 165, 234.
Roth (Joseph), 122 n.
Rouault (Georges), 36.
Rousseau (Jean-Jacques), 83.
Royer (Jean-Michel), 244 n.
Ròvanov (Vasilij), 146.
Rozanova (O.), 35, 36, 43, 78.
Rukavišnikov (Ivàn), 221, 222.
Rumjancev (Michaíl), *detto* Karandàš, 222 e n.

Sachnovskij (Jurij), 109.
Saltykòv-Ščedrín (Michaíl), 204 n.
Sappak (V.), 197 n.
Sapunòv (N.), 145.
Sar'jan (Martiros), 31.
Ščedrín (Rodion), 112 n.
Schlemmer (Oskar), 26, 75 e n., 147-48 e n., 213.
Schnitzler (Arthur), 243.
Schreyer (Lothar), 26 n., 46 n., 61 n., 75 n.
Schwitters (Kurt), 48, 152.
Scott (A. C.), 161 n.
Ščukin, 36.
Šebalin (Vissarion), 213.
Sel'vinskij (Il'jà), 116.
Semënov (Sergéj), 49.
Sennett (Mack), 199, 214.

Ševčenevič (Vadim), 30, 67, 141, 155, 221, 249, 263 n.
Šestakòv (Viktor), 130.
Seton (Marie), 156 n.
Seuphor (Michel), 45 n.
Severini (Gino), 186.
Severjanin (Igor'), 19 e n., 20, 29, 182, 185, 207, 248 e n.
Shakespeare (William), 143 n., 251.
Simolin (B.), 111.
Sinclair (Upton), 142.
Šiškòv (Aleksàndr), 46.
Šitova (V.), 197 n.
Šklovskij (Viktor), 34 n., 37 n., 48 e n., 61 n., 68 n., 72 n., 79, 90 n., 96 e n., 97 e n., 125 e n., 128, 129 n., 130 e n., 132 e n., 134 n., 148 n., 149 n., 150 e n., 153 n., 156 n., 159 n., 160 e n., 250 e n., 251 n., 252 e n., 254-55 e n., 262, 263 e n., 265 e n., 266 n., 269 n.
Škol'nik (Iosif), 36, 70, 153.
Slavinskij (Evgenij), 255.
Slepjanov (Il'jà), 142, 143.
Slonimskij (Jurij), 131 n., 211 n.
Smirnov (A.), 130 n.
Smolič (Nikolàj), 164-65.
Smolin (D.), 153, 171.
Smyšljaev (Valerij), 156, 251 n.
Snopkov (P.), 212 n.
Sofocle, 244.
Sologub (Fëdor), 171 n.
Šolom Alejchem, *pseudonimo di* Šolom Rabinovič, 222.
Solov'ëv (A.), 271 n.
Solov'ëv (Vladímir), 94, 98.
Sonrel (Pierre), 244 n.
Šostakovič (Dmitrij), 146 n., 164, 195.
Spasskij (Sergéj), 77 n.
Stalin (Iosif), 140, 199, 202, 207, 246, 247.
Stanislavskij (Konstantin), 86 e n., 120, 139, 234, 238, 240, 241.
Stepanova (Varvara), 123, 125, 128, 130, 136, 193.
Šterenberg (David), 78, 79.
Strauch (Maksím), 140, 213, 214.
Stravinskij (Igor'), 195.
Šub (Esfir'), 132 n., 265, 266.
Subbotin (L.), 114 n.
Súchovo-Kobýlin (Aleksàndr), 130, 136, 137, 171, 203, 204, 206, 207, 212, 235, 237, 243.
Sverdlin (Lev), 140, 214.
Sweeney (James Johnson), 122 n.
Swift (Jonathan), 22, 43, 187, 188.
Szaniawski (Jerzy), 271 n.

Taglioni (Maria), 232.
Taírov (Aleksàndr), 46, 50 n., 72, 76, 121, 122, 131, 132, 162, 221, 242 n., 246.
Tardieu (André-Eugène-Gabriel), 230.
Tatlin (Vladímir), 36, 43 e n., 48, 76-78, 123-25 e n., 129, 134, 147.
Taylor (Frederick Winslow), 131, 155.
Temerin (Alekséj), 140.
Terènt'ev (Igor'), 43, 49, 147, 153-54.
Tereškovič (Konstantin), 262.
Thomas (Ambroise), 20.
Tibbett (Lawrence), 273 n.
Toeplitz (Jerzy), 156 n.
Toeplitz (Krzysztof Teodor), 253 n.
Toller (Ernst), 122 n.
Tolstòj (Alekséj), 209, 213.
Tolstòj (Leone), 23-24, 83, 103, 107, 130, 148 e n., 174, 204, 271.
Trauberg (Leonid), 138, 146 n., 150-52, 155, 177 n., 195, 221, 245, 262, 265 n., 268.
Trenin (Vladímir), 34 n.
Trèpov (Dmitrij), 227.
Tret'jakòv (Sergéj), 108, 128, 129, 158-59, 235 e n., 244, 246.
Triolet (Elsa), 52 e n., 190 e n., 195-96 e n.
Truzzi (Vil'jams), 226 e n., 230.
Tugendchol'd o Tugendhold (Ja.), 46 n., 123 n., 142 n.
Turgenev (Ivàn), 256, 274 n.
Turkin (Nikandr), 254, 257.
Tynjànov (Jurij), 128, 193 e n., 265 e n.
Tyšler (Aleksàndr), 112 n.
Tzara (Tristan), 153 n.

Udal'cova (Nadežda), 78.

Vachtàngov (Evgenij), 50, 86 e n., 109 e n., 122, 132, 136, 186, 212.
Vachtàngov (Sergéj), 212, 244.
Van Dongen (Kees), 36.
Van Dyke (W. S.), 273 n.

Van Gogh (Vincent), 36.
Varlamov (Aleksàndr), 145.
Varna (Henri), 161.
Vejsbrem (P.), 212 n.
Velez (Lupe), 273 n.
Verhaeren (Émile), 31 e n., 86, 94, 105, 112 e n., 122, 133, 146 e n., 250.
Vertov (Dziga), 128, 129, 160, 261-62 e n., 270.
Veržbickij (Nik.), 38 n., 96 n.
Vesnín (Aleksàndr), 130.
Vinokur (Grigorij), 128.
Višnevskij (Ven.), 32 n., 177 n., 180 n., 223 n., 248 e n., 251 n.
Višnevskij (Vsevolod), 211 e n.
Vjalov, 141.
Vlaminck (Maurice), 36.
Vogel (Jaroslav), 187 n.
Volkov (Nikolàj), 72 n., 131 n., 245 n.
Vološinov (V.), 212 n.
Voronskij (Aleksàndr), 87 n.
Voskovec (Jirí), 245 n.
Vrangel' (Pëtr), 100, 101, 173, 225.
Vsevolodskij-Gerngross (V.), 88 n., 130 n.
Wagner (Richard), 134.
Wells (Herbert George), 118, 208, 209.
Werich (Jan), 245 n.
Whitman (Walt), 77.
Wilson (Woodrow), 101, 224, 225.
Wingler (Hans Maria), 74 n.
Yershov (Peter), 83 n.
Zabolockij (Nikolàj), 18-19, 172.
Zajčikov (V.), 140, 213.
Zamjàtin (Evgenij), 90, 171 e n., 190, 199, 208.
Zdanevič (Il'jà), *detto* Iliazd, 35, 37 n., 38, 43, 44, 48, 153 n.
Žegin (Lev), 28.
Zelinskij (Kornelij), 21 n., 22, 173.
Zetkin (Clara), 205.
Ževeržeev (Levkij), 70 n.
Zglinicki (Friedrich), 181 n.
Znosko-Borovskij (Evg. A.), 243 n.
Zograf (Nikolàj), 143 n.
Zonov (A.), 114 n., 233.
Zòščenko (Michaíl), 200 e n., 212 e n.
Žukovskij (S.), 35.